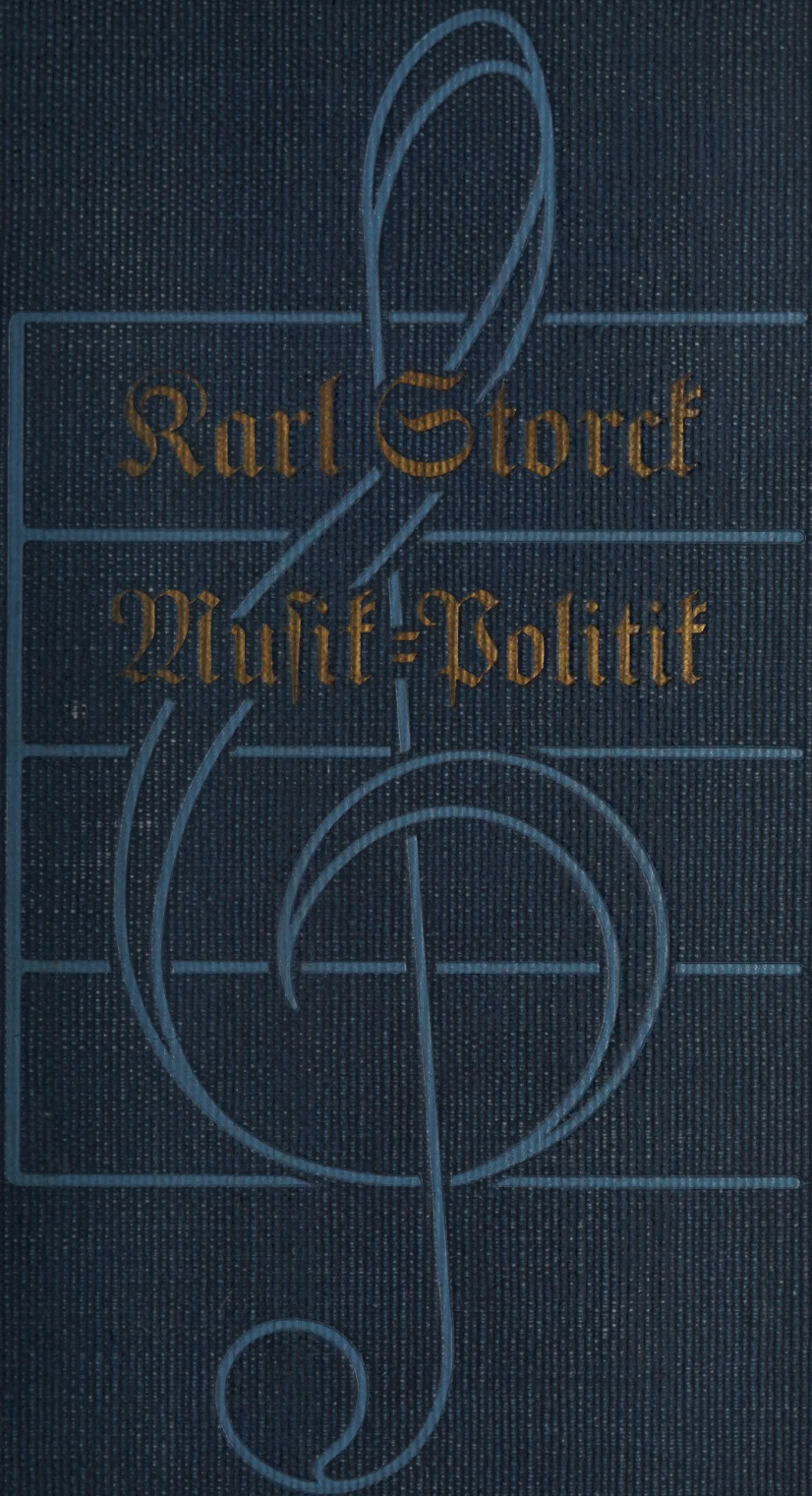
Karl Storck
Musik-Politik

No. H0H6.201

THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
OMNIVM LVX CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 1873

Musik-Politik

Beiträge zur Reform unseres Musiklebens

von

Dr. Karl Storck

2. Auflage

1911
Greiner & Pfeiffer, Stuttgart

Oct. 16, 1912
H

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

Inhalt

Seite

Einleitung 5
Die Musik als Grundkraft deutscher Kunstkultur 9
Musikalische Verarmung unseres Volkes 36
Der Niedergang des Volksliedes 42
Volkslied und Gassenlied 51
Neubelebung der Volksmusik durch Haus und Schule 64
Militärmusik 74
Musik und höhere Schule 85
Tote Saison 99
Gartenkonzerte 102
Gassenmusik 104
Konzerte an kleinen Orten 107
Zur Reform der Musikfeste 113
Das musikalische Haus 125
Vom Elend im Musikunterricht 134
Eine musikalische Hausbibliothek 148
Musikgeschichte 156
Gegen die musikalische Schundliteratur 165
Soziale Nöte im deutschen Musikleben 174
Die Unwirksamkeit der modernen Musik 188
Ein Wunsch 199

PUBLIC LIBRARY OF THE CITY OF BOSTON

Meinem Freunde

E. Jaques-Dalcroze

dem genialen Erzieher durch Musik

Wenn ich diesem Buche Deinen Namen voraussetze, so geschieht es, lieber Freund, nicht nur um der Freude willen, die es mir gewährt, Dir eine solche bereiten zu können, sondern auch aus Gründen, die in der Sache selbst liegen. Dein Schaffen hat mir die trostvolle Überzeugung gebracht, daß das Genie immer wieder Wege finden wird, die Menschheit des Segens der Kunst teilhaftig zu machen. Im Umgang mit Deinen Schülern ist mir, was ich bei den griechischen Theoretikern und Philosophen über den Wert der Musik als Mittel der Erziehung zum wertvollen Menschen und tüchtigen Staatsbürger gelesen habe, aus dem Bereich theoretischer Gedankenhaftigkeit in den des greifbaren Lebens gerückt worden. Auch die scharfe Unterscheidung der Alten zwischen Melos und Rhythmus wurde einem da verständlich, wenn man auch glücklicherweise nicht ihre Gegnerschaft gegen die Melodie mitzumachen brauchte. Inzwischen ist uns im Laufe von Jahrhunderten die Musik immer mehr zur Sprache der Seele, zur Kunst des Ausdruckes unseres Innenlebens geworden. Ist sie so Mittel des Ausdrucks, so muß sie umgekehrt auch ein Mittel des Eindrucks auf das Innenleben sein; gerade so, wie im wirklichen Leben der eine Mensch den anderen durch die Mitteilung seines Empfindens, seiner Gefühle, seiner ganzen seelischen Kräfte beeinflußt, ja erzieht.

Die starke Macht der Musik auf unser seelisches Leben hat denn auch noch kein ernsthafter Mensch mit guten Gründen zu bestreiten vermocht, und auch die Gegner der Musik leugnen ja nicht diesen Einfluß, sondern wollen nur den Mißbrauch des-

selben durch eine üble Musik bekämpfen. Was Du uns wieder durch Dein Schaffen in lebendiger Weise gezeigt hast, ist, wie die Rhythmik als Ordnung der Kunst auch zur Ordnerin unseres Lebens werden kann, und zwar vor allem in Verbindung mit der Musik, nicht nur weil hier der Rhythmus seinen lebhaftesten und klarsten Ausdruck findet, sondern weil er dank der Melodie, mit der er völlig verwachsen ist, tiefer in unser Innendasein eindringt, als es auf anderen Wegen möglich wäre. Die Unkörperlichkeit der Musik, die es ihr ermöglicht, gleichsam als Seele in unsere körperliche Hülle einzudringen und sich dort einzunisten, macht es dieser rhythmisierten musikalischen Kunst möglich, gleichsam von innen heraus Beherrscherin und Ordnerin unseres ganzen Daseins zu werden.

Von solchen Gesichtspunkten aus dürfte es einen nicht mehr überraschen, wenn heute ein politischer Erzieher in einem Buche über hohe Staatskunst, die sich die Erziehung des Menschen zu einem denkbar wertvollen Mitglied des gesamten Staatskörpers zur Aufgabe stellt, der Musik eine ebenso große Wichtigkeit und eindringliche Behandlung einräumen würde, wie es einst Plato in seinem Werke von der Politik getan hat.

Ich halte mich nun, lieber Freund, keineswegs für einen solchen Politiker, bin aber real-politisch genug, um einzusehen, daß bei der heutigen geistigen Einstellung einer, der in der Art des alten Plato die Musik, ja die Kunst überhaupt, in eine staatsbürgerliche Erziehungslehre einstellen würde, bei allen „Maßgebenden" nur einem bedenklichen Schütteln des Kopfes begegnen würde, trotzdem eben diese maßgebenden Kreise bei jeder Gelegenheit ihr Wohlwollen und ihre hohe Schätzung für die Bedeutung der Kunst betonen.

Zu müßigen Spekulationen ist mir Zeit und Arbeit zu kostbar, und gerade weil mich bei meiner Arbeit ein starkes soziales Empfinden leitet, halte ich mich an die Verhältnisse, wie sie sind und versuche aus diesen heraus für die Ideale, wie sie mir vorschweben, möglichst viel zu gewinnen. Nun hege ich einen unerschütterlichen Glauben an die Sieghaftigkeit aller edlen und starken Kunst. Wie die Menschen diese Kunst einschätzen, als was sie sie aufnehmen, scheint mir gleichgültig, wofern es nur gelingt, die Kunst den Menschen so zuzuführen, daß sie gewissermaßen ein Teil ihres Lebens wird, daß sie, wenn möglich, aus diesem Leben herauswächst.

In diesem Sinne widme ich seit Jahren einen Teil meiner Arbeitskraft der Musikpolitik. Das Ziel dieser Politik ist, die Musik als eine möglichst edle, reine und starke Lebensmacht zu erhalten, die Kräfte zu bekämpfen, die sich ihr entgegenstellen, die Verhältnisse für ihre starke Wirkung so günstig wie möglich zu gestalten. Gelingt es so, immer weitere Kreise unseres Volkes zur Musik hinzuführen oder besser, die Musik zu einem Teil ihres Lebens zu machen, so wird die Musik selber dafür sorgen, daß die Menschen durch sie erzogen werden.

Es mag Leute genug geben, die eine solche musikpolitische Tätigkeit für überflüssig halten. Nach der Meinung weiter Kreise, hat es die Musik bei uns so gut, daß sie ein „Zu viel Musik" ausrufen und damit meinen, es müßte im Dienste des Gesamtwohls die Musik eher eingeschränkt oder zurückgedrängt werden, als noch gefördert. Für die Musik, die diese Leute meinen, mag das wohl zutreffen. Im übrigen aber kann niemand, der sich eindringlich mit diesen Dingen beschäftigt, verkennen, daß die so verbreitete hohe Meinung von unserer Musikkultur vielfach entweder auf der Überschätzung einiger Erscheinungen dieses Musiklebens oder auf der Nichtkenntnis weit verbreiteter Zustände beruht; daß man ferner, eingewiegt durch die lange Vererbung eines Gutes, sich immer noch in dem Besitz desselben wähnt, wo es vielfach bereits ganz aufgezehrt ist; daß man endlich eine große Zahl übler Anzeichen des Verfalls nicht sieht oder nicht ihrer Bedeutung gemäß einschätzt. Dazu kommt, daß die Bedeutung der kulturellen Macht der Musik doch nur wenigen Menschen voll zum Bewußtsein gekommen ist; daß gerade, weil wir in Deutschland diese Kulturmacht in besonderem Maße ausgebildet und in voller Herrlichkeit als Erbgut vergangener Zeiten überkommen haben, man sich so sicher im Besitz derselben wähnt, daß man sich darum gar nicht mehr kümmert, sich vor allen Dingen nicht klar macht, was der Verlust bedeuten würde.

So versuchen denn auch die folgenden Aufsätze zunächst die Bedeutung der Musik als Kulturmacht für unser Volk darzustellen, danach die Schäden zu kennzeichnen, die diesen Besitz untergraben, und endlich auch nach den Mitteln zu suchen, das Gut zu erhalten und nach Kräften zu mehren. Ich glaubte gut daran zu tun, diese Aufsätze, die im Laufe der letzten zehn Jahre an verschiedenen Stellen, zumeist in dem von mir in seinem musikalischen Teil herausgegebenen „Türmer" erschienen sind, in ihrer ursprünglichen Gestalt

zu belassen. Was dem Buch dadurch an systematischem Aufbau abgehen mag, dürfte durch die selbständige Geschlossenheit der einzelnen Abhandlungen wettgemacht werden. Das einigende Band, das das Ganze zusammenschließt, liegt in dem stets gleich bleibenden Bestreben des Verfassers, unbekümmert um persönliche Interessen der Kunst und damit dem Volke zu dienen.

Daß ich Dir, lieber Freund, als praktischem Musiker und Erzieher durch praktische Musik diese Arbeit des mit der Feder für diese Kunst Arbeitenden widme, möge dann gleichzeitig ein Zeichen dafür sein, daß ich nur von dem engen Zusammengehen von praktisch künstlerischer Arbeit und kunsterzieherischer Kritik mir durchgreifende Erfolge verspreche.

Grunewald-Berlin, im September 1911.

Die Musik als Grundkraft deutscher Kunstkultur

Gegen Viktor Hugos Ausspruch, daß „der höchste Ausdruck Deutschlands nur durch die Musik zu geben sei", wird sich in einem Zeitalter mancherlei Widerspruch erheben, das einerseits einen Bismarck erlebt hat, andererseits zweifellos an einer Musikantenkultur leidet. Aber auch der größte Optimist — wir leiden heute an Optimismus in der Einschätzung unserer Zustände, der verhängnisvoll zu werden droht — wird nicht behaupten wollen, daß die Persönlichkeit Bismarcks deutscher Kulturbesitz geworden sei; sonst könnte es um unsere politische Einsicht, um unsere nationale Betätigung in der Welt nicht so elend bestellt sein. Wenn man andererseits die Berechtigung des Vorwurfs „Musikantenkultur" wenigstens für gewisse Ausschnitte unseres Lebens zugeben muß, so erweist sich das bei näherem Zusehen als eine Erscheinung der Überkultur. Ich glaube nicht, daß man auf irgendeinem anderen Gebiete auch nur auf den Gedanken einer Überkultur in Deutschland kommen kann. So würde gerade diese üble Erscheinung bestätigen, daß bislang in der Tat nur die Musik den vollen Ausdruck des Deutschtums in einer wirklich volksumfassenden und vom ganzen Volke zu erfassenden Weise gebracht hat. Ich glaube, daß, so verblüffend das im ersten Augenblick klingen mag, wir vom deutschen Volke der Neuzeit sagen müssen, daß es bis heute überhaupt nur in der Musik wirklich künstlerische Kultur besessen hat, in ihr es freilich zu einer in der Kulturgeschichte der Menschheit nur ganz selten erreichten Höhe gebracht hat, von der wir allerdings jetzt wieder weit heruntergegangen sind, so daß die Befürchtung, wir ständen vor dem dauernden Verlust dieses Besitzes, sehr nahe liegt und infolgedessen jedes Kunstpolitikers ernsteste Sorge sein müßte, hier nach Möglichkeit zu retten und zu heilen.

Für die Beurteilung der deutschen Verhältnisse wirkt leicht irreführend der weit verbreitete Fehler unserer Kunstbetrachtung,

die künstlerische Kulturstufe eines Volkes nach seinem Besitz an Kunst, seiner Bedeutung für die Kunst zu bemessen. Gewiß, bei den meisten Völkern trifft das in ziemlich weitgehendem Maße zu. Der wunderbare Zauber, den das Griechentum bis heute auf alle Welt ausübt, beruht letzterdings darin, daß hier das Volk als Ganzes seine Kunst besaß, indem es sich zu eigen machte, was seine Größten schufen. Auch das italienische Volk hat bis auf den heutigen Tag, trotzdem ein so großer Teil desselben in allgemeiner Bildung und geistiger Schulung bedauerlich tief steht, das Schaffen der italienischen Kunst zum Eigentum. Ein gleiches kann man von Frankreich und auch von England sagen. Und ich meine auch von den slawischen Völkern, soweit es sich hier um nationale Betätigung handelt. Freilich muß man bei diesen Slaven vor allem für Rußland zugeben, daß ein großer Teil der Bevölkerung einstweilen überhaupt noch nicht zu einer Lebensstufe gelangt ist, auf der Kultur möglich ist.

Ganz anders liegt der Fall in Deutschland. Das deutsche Volk hat viel wechselvollere und gerade für ein Volkstum viel verhängnisvollere Schicksale erlebt, als irgendein anderes.

I.

Bis zur Reformation vollzieht sich die Entwicklung auch in Deutschland in ruhiger Gesetzmäßigkeit. Zwar bedeutete hier die Einführung des Christentums einen viel schärferen Bruch mit der Vergangenheit, eine viel ärgere Vernichtung des alten Volksbesitzes, als in den romanischen Ländern. Aber es gelang Deutschland doch rasch, das Christentum zu wechselseitiger Befruchtung einzudeutschen. Danach wird die Kultur des Rittertums zwar auch von der Fremde übernommen, aber dem eigenen Wesen angepaßt und so geht es in glücklichster Weise vorwärts. Der im Volke gehegte Besitz an mythischen Sagen und Heldenliedern wird wieder Allgemeingut (Nibelungenlied, Kudrun, Heldensage usw.) und bringt gleichzeitig durch die Neufassung in höfischer Literaturkunstform diese dem Volke nahe. Nur so ist es möglich geworden, daß dann das Volkslied, bei dem wir zum erstenmal eine wirklich allgemeine literarische Volkskultur sehen, diese hohe Formvollendung in den doch erst aus der Fremde eingeführten neuen Maßen und Strophen aufweisen kann.

Noch ungestörter, wurzelechter entwickelt sich eine Kultur der bildenden Kunst durch das langsame Erstarken des Bürgertums, das sich in Bau und Inneneinrichtung des Hauses ein eigenes Schönheitsleben ausbildet. Malerei und Bildhauerei entwickeln sich gleichzeitig in gesundester Art als allumfassende Handwerkskunst, aus deren kräftigem Nährboden die gewaltigsten und mannigfaltigsten künstlerischen Persönlichkeiten wie Dürer, Grünewald, Baldung-Grien, Peter Vischer, Johann Krafft und wie die vielen heißen, emporwachsen. Bei aller Verschiedenheit des Temperaments, bei noch so starker persönlicher Färbung stehen alle diese Männer nirgends im Gegensatz zum Volke. Sie sind die schönsten und reifsten Zeugen der allgemeinen Entwicklung. Sie ragen hoch, turmhoch über die Allgemeinheit empor. Aber sie stehen mit dieser Allgemeinheit auf dem gleichen Boden; die Gesamtheit strebt zu ihnen empor, wächst an und mit ihnen hinauf. Das ist wirkliche Kultur. Als Ganzes angesehen, hat das deutsche Volk niemals eine höhere künstlerische Kulturstufe erreicht, als etwa um 1500. Zwar hat die Literatur keine hervorragenden Persönlichkeiten, aber wenn auch der Meistergesang, rein künstlerisch genommen, wenig zu bedeuten hat, so offenbart sich in diesem Treiben doch ein geradezu leidenschaftliches Bemühen der Bürgerkreise nach Betätigung in der Literatur. Das Volkslied ist Allgemeinbesitz; die literarische Kulturempfänglichkeit ist so hoch, daß sie, geschult durch die in allgemeinem Besitz stehende Schwankliteratur und die Anfänge des Dramas imstande ist, der aus der Reformation erwachsenden Streitliteratur Teilnahme entgegenzubringen. Dieses Volk ist literarisch so empfänglich geworden, daß es Gefühl hat für die Sprache. Es ist eine ganz ungeheure Leistung, wie rasch in dieser Zeit das deutsche Volk aus der Fülle durchaus selbständiger Mundarten sich auf die Notwendigkeit einer Schriftsprache besinnt und mit dieser umzugehen lernt. So vollzieht sich ohne ausgesprochen starke dichterische Begabung doch in künstlerisch durchaus wertvoller Weise die Erweiterung des allgemein literarischen Volksbesitzes durch das Kirchenlied.

Aber trotz dieser hohen Steigerung des geistigen Lebens brachte die Reformation mit Notwendigkeit eine Neueinstellung des Empfindens, die sich später und bis auf den heutigen Tag als ein außerordentlich schweres Hemmnis für die Entwicklung einer das ganze Volk umfassenden künstlerischen

Kultur erweisen sollte. Daß der Schwerpunkt des ganzen Lebens einseitig ins Religiöse verrückt wurde, und zwar doch wesentlich in ein dogmatisch Religiöses; daß das Empfinden für Berechtigung und Wert künstlerischer Lebensgestaltung abgeschwächt und fast dauernd getrübt wurde (Muckertum, die kunstfeindliche Form der Askese), wäre zu überwinden gewesen und ist ja auch überwunden worden. Das Kulturschädigende lag vielmehr darin, daß die Überlieferung für das Stoffliche der Kunstwelt unterbrochen wurde. Ohne eine solche Überlieferung ist aber gerade in der Kunst Kultur nicht möglich.

Bereits einmal hatte das deutsche Volk diese Unterbrechung durchmachen müssen. Die Einführung des Christentums brachte die Vernichtung des alten mythischen Besitzes; was sich gerettet hatte, war verblaßt. Es wäre vielleicht nicht so schlimm gekommen, wenn die Ausbildung der germanischen Mythe bis zum systematischen Ausbau einer religiösen Weltanschauung gediehen gewesen wäre. Aber so schwer der Verlust war, es kam mit dem Christentum doch auch ein ungeheurer Ersatz. Es hat keineswegs pastorale Zwecke gehabt, daß gerade die Geschichte Christi einen so außerordentlich breiten Raum in unserer ältesten Literatur einnimmt. Diese dichterische Bearbeitung des Inhalts der Evangelien bedeutete doch auch eine ungeheure Bereicherung des Nationalbesitzes an künstlerischen Stoffen. Gewiß hatte die Einführung des Christentums einen Wandel der Weltanschauung mit sich gebracht; aber die Gesamtheit machte diesen Wandel durch. So sah denn auch jetzt das ganze Volk die Welt aus gleicher Augeneinstellung an, und daher konnte sich eine allgemeine Volkskultur neu entwickeln.

Die Reformation zerriß diese Einheit der Weltanschauung. Das beschränkt sich ja keineswegs aufs religiöse Gebiet; die ganze vorangehende Geschichte, das eigene Erleben des Volkes mußte aus den von nun an entgegengesetzten Anschauungen heraus verschieden beurteilt, verschieden empfunden werden. Von dieser Zeit ab datiert die Zerrissenheit unseres Gefühls gegenüber unserer eigenen Vergangenheit. Man denke an unsere mittelalterliche Kaisergeschichte. Da der Mensch für sein Empfinden sich niemals historisch-psychologisch einstellt, d. h. die Ereignisse nicht aus dem Gefühlsleben der Vergangenheit zu beurteilen sucht, sondern sie aus seiner lebendigen Gesamtempfindung heraus aufnimmt, muß der Katholik fast notwendigerweise auf

seiten des Papstes stehen, während der Protestant aus der Art, wie die Herrscher das Papsttum bekämpften, fast den Wertmesser gewinnt. So verloren wir die Einheit des Empfindens nicht nur für die Geschehnisse, sondern auch für die Persönlichkeiten. Unter diesen Umständen können natürlich keine nationalen Helden entstehen. Ja, es ist auf diese Weise dahin gekommen, daß das ganze Mittelalter für drei Jahrhunderte als eine finstere Zeit dastand, um die man sich am besten nicht bekümmerte. Damit ging uns mit der wertvollste künstlerische Nationalbesitz, den wir uns geschaffen hatten, als Überlieferung verloren; die Romantik mußte ihn als Neuland entdecken.

Wir leiden bis heute unter diesem Zwiespalt. Je nach dem religiösen Bekenntnis ist bis auf den heutigen Tag die Wertung unserer großen Persönlichkeiten verschieden. Fast überall spielt diese Frage der Religion hinein. Und so darf man sich nicht wundern, wenn wir eigentlich kein nationales Geschichtsdrama haben, wenn jede Verherrlichung irgend eines geschichtlichen Geschehnisses von vornherein zwiespältige Gefühle auslöst, wenn sich bei uns kein eigentlicher Heroenkultus der großen Männer unseres Volkes entwickeln kann. Es hat nicht lediglich musikalische Gründe, daß Richard Wagner zur Schöpfung von großen Volksfestspielen auf Mythos und Sage zurückgreifen mußte. Dabei ist das eine Welt, der wir günstigenfalls naiv empfangend als einer für unser heutiges Empfinden bedeutungslosen gegenüberstehen; nicht aber so, wie es eigentlich mit altem Nationalbesitz sein müßte, nämlich daß uns hier unsere kostbarsten Güter enthüllt werden.

Auch hinsichtlich des Stoffreichtums hat diese Spaltung einen großen Verlust gebracht. So ist es beispielsweise dem Protestanten unmöglich, zu dem riesigen und in hundert Zügen menschlich und künstlerisch außerordentlich reichen und wertvollen Legendenschatz die Stellung des naiven Genießens zu finden. Es scheint ja neuerdings die Gestalt eines Franziskus von Assisi auch bei uns zu einer edlen Volkstümlichkeit zu gelangen. Diese Gestalt ist aber keineswegs in der Heiligenreihe so vereinzelt, wie es scheinen möchte. So sicher sehr viel von diesem geistlichen Heldentum für die heutige Einstellung unseres Empfindens wertlos geworden ist, so findet sich doch eine Fülle von Schönheit und Größe, die noch auf anderem Wege fruchtbar zu machen wäre, als auf jenem an sich gewiß genußreichen des überlegenen Humors,

den Gottfried Keller in den sieben Legenden beschritten hat, ganz zu schweigen von der mehr höhnenden oder ganz satirischen Art vieler anderer. Wie verständnislos, ja von vornherein feindlich stehen auf der andern Seite die Katholiken allen Führern des Protestantismus gegenüber?

II.

Indes, diese schwere Prüfung, die die von der Reformation untrennbare Spaltung in der Stellung des deutschen Geistes zu allen Lebensfragen mit sich brachte, wäre vermutlich von der deutschen Nationalkraft doch überwunden worden, wenn nicht die gesamten äußeren Verhältnisse dazu beigetragen hätten, diese Volkskraft zu schwächen, wenn nicht vor allen Dingen dann jenes furchtbare Ereignis eingetreten wäre, durch das das ganze deutsche Volkstum an den Rand der Vernichtung geführt wurde: der Dreißigjährige Krieg. Kein Volk der Weltgeschichte hat sich nach einer so furchtbaren Heimsuchung wieder zu erheben vermocht, und darin liegt ein stolzes Zeugnis für die Urkraft deutschen Wesens. Aber die allgemeine Anschauungsweise setzt die Genesungszeit doch zu früh an. Für die Entwicklung einer deutschen künstlerischen Volkskultur sind so günstige Verhältnisse, wie sie Deutschland um 1500 besessen hat, eigentlich bis auf den heutigen Tag noch nicht wieder da. Wir können zugeben, daß die hohe Bedeutung des Persönlichkeitsgefühles und der freien persönlichen Entwicklung im deutschen Volkswesen begründet ist, daß also in jedem Fall mit dem Eintritt einer starken Persönlichkeitsbewegung in die Welt — das ist das Grundwesen der Renaissance — gerade in Deutschland diese Bewegung besonders stark wirken mußte. Aber — und darin liegt das Entscheidende — bei ungestörter Entwicklung unseres Volkes hätte diese Persönlichkeitsbewegung niemals zu einem Gegensatze der Einzelnen gegen große Teile des Volkes geführt.

Die am schwersten zu überwindenden Folgen des Dreißigjährigen Krieges sind die Zerstörung des nationalen Gefühls für Kulturwerte, zweitens die Vernichtung der Einheitlichkeit des Volksempfindens gegenüber Kultur. Beide hängen eng zusammen und sind bis heute noch nicht ganz verwunden. Bis auf den heutigen Tag ist kein Volk in künstlerischen Fragen der Beeinflussung durch die Fremde so zugänglich,

wie das deutsche. Und bei keinem anderen Volke ist bis auf den heutigen Tag eine so geringe Zahl von Stoffen und Formen vorhanden, hinter denen das ganze Volk steht, für die das ganze Volk Empfänglichkeit besitzt. Wir haben nämlich, seitdem unsere eigenen nationalen Überlieferungen so furchtbar durchbrochen wurden, heute bei uns eine ältere Überlieferung für fremde Kunst, als für deutsche. Die höfischen und Adelskreise haben bis auf den heutigen Tag das Franzosentum nicht überwunden. Die Bürgerkreise, die, sobald sie reich geworden, immer das höfische Vorbild nachzuahmen strebten, stecken gerade in den reichen Kreisen in diesem Franzosentum noch heute ganz tief darin. Die wissenschaftlich Gebildeten aber werden die Antike nicht los, mit deren Hilfe sie sich seinerzeit vom Franzosentum befreit haben. Mit dieser Antike eng zusammen hängt in der bildenden Kunst die italienische Renaissance.

Dagegen sind auf künstlerischem und wissenschaftlichem Gebiete ausgesprochen nationale Bewegungen niemals von einer das ganze Volk ergreifenden Kraft geworden. So nicht die Romantik in der Dichtung. In der bildenden Kunst kann man eine lange Reihe einzelner Künstler als Vertreter deutschen Wesens aufzählen, aber sie sind immer die einzelnen. Niemals ist es hier zu einer steten Überlieferung gekommen; immer wird in Literatur wie in bildender Kunst diese nationale Bewegung durchquert von fremden Strömungen. Das hat seinen Hauptgrund in der Tatsache, daß nationale Strömungen naturgemäß an alte Volksüberlieferungen anzuknüpfen suchen. Weil aber diese nationale Überlieferung nach dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts immer zerrissener, überdies am Beginn des 17. Jahrhunderts auf hundert Jahre vollkommen unterbrochen wird, fehlt hier die wirklich dauernd lebendige Kraft. Infolgedessen müssen nationale Bestrebungen bei uns zu viel ans Mittelalter anknüpfen. Das vermag der protestantische Teil des Volkes nur mit berechtigtem Widerwillen zu tun. Deshalb hat sich die Romantik auch in steigendem Maße von der Anknüpfung ans Mittelalter dem älteren Germanentum zugewendet und versucht, zum Urvolkstum zurückzukehren. So mündete diese Romantik, soweit sie künstlerisch ist, bezeichnenderweise in die Neubelebung des deutschen Mythos durch Wagner. Wir haben aber auch im national-politischen Leben seit 1870 diese Bewegung gehabt, die wir unter dem Worte des Wotankultes zusammenfassen können. Gerade für diese Bewegung aber fehlt nun

wieder unserem christlichen Volke das Verständnis, ja geradezu die geistige Voraussetzung.

So stehen wir vor der traurigen Tatsache, daß gerade die urvölkischen deutschen Bewegungen fast immer unvolkstümlich sind.

Es ist ganz selbstverständlich, daß es unmöglich ist, geschichtlich Gewordenes ungeschehen zu machen. Mit den geschilderten Tatsachen muß gerechnet werden. Ebenso unmöglich aber ist es, geschichtlich Vergangenes, das nur einem eindringlichen Studium wieder lebendig zu werden vermag, in das Leben der Gegenwart hineinzutragen. Man kann lebendige Kultur nur aus den lebenden Kräften eines Volkes entwickeln. Es ist für uns Deutsche geschichtlich geworden, daß unsere völkischen Stoffwerte für Kunst durch die geschichtliche Entwicklung gänzlich geschwächt worden sind, daß durch dieselbe geschichtliche Entwicklung fremde Kulturwerte bei uns eine ungeheure Stärke erlangt haben. Dagegen ist nichts zu machen. Was wir tun können, ist: die völkischen Werte zu heben, zu pflegen und zu stärken, und die fremden unserem Wesen gemäß zu verarbeiten, sie einzudeutschen. Eine einfache, langsame Entwicklung aus den Urkräften des Volkstums heraus vermehrt und bereichert seinen Bestand durch langsam aufgenommene und alsbald sorgsam verarbeitete Anregungen aus der Fremde. Das Griechentum zeigt das in idealer Weise; aber auch England, Frankreich und Italien war diese einfache Entwicklung beschieden. Wir Deutsche haben sie nur bis zum Dreißigjährigen Kriege gehabt. Ich habe im vorangehenden ausführlich dargestellt, weshalb von dem, was wir bis dahin besessen haben, nicht mehr genug fruchtbar gemacht werden kann für die Gegenwart. Auch dagegen ist zunächst nichts zu machen, wenn auch zu hoffen steht, daß im Laufe der Zeiten zum mindesten die religiösen Gegensätze innerhalb der christlichen Konfessionen sich ausgleichen müssen, so daß in der geschichtlichen Beurteilung unserer Vergangenheit das Glaubensbekenntnis nicht mehr so trennend wirken wird, wie noch heute.

III.

Man vergißt bei der Betrachtung der Kunst- und Kulturentwicklung zu leicht, daß das Werden einzelner Künstler und damit einzelner Kunstwerke fast ausschließlich von dem Vorhandensein großer künstlerischer Persönlichkeiten abhängt;

daß dagegen die Entwicklung der künstlerischen Kultur eines Volkes in viel höherem Maße abhängig ist von allgemeinen geistigen und sozialen Vorbedingungen. Es können einzelne Künstler eines Volkes die wunderbarsten Kunstwerke schaffen, sie werden nicht Kulturbesitz dieses Volkes, wenn diesem die geistige Fähigkeit fehlt, jene Kunstwerke zu verstehen, sie in sich aufzunehmen. Dieses Verhältnis tritt auf dem Gebiete der Literatur sehr oft ein und ist bei uns lange ausschlaggebend gewesen. Es kann ein Volk die höchsten Kräfte für bildende Kunst aufbringen, das Volk wird doch den Gewinn von diesen Künstlern nicht haben, wenn es nicht die soziale Möglichkeit besitzt, ihnen die Ausführung ihrer Werke zu ermöglichen oder diese Werke in seinen eigenen Besitz zu bringen. Was helfen die glänzendsten Baumeister einem Volke, das kein Geld hat, um von ihnen bauen zu lassen? Was nützen ausgezeichnete Maler einem Volke, das ihre Bilder nicht erwerben kann? Entweder verkümmern in diesem letzteren Falle die betreffenden künstlerischen Kräfte, sie können sich niemals wirklich ganz bedeutsam entfalten — diesen Fall haben wir bis in die neueste Zeit sehr oft gehabt — oder sie gehen dorthin, wo günstigere Bedingungen für ihr Schaffen vorhanden sind, gehen also der nationalen Kultur verloren. Oder endlich, sie schaffen einsam innerhalb der ihnen erreichbaren Grenzen und kommen dann zunächst zu keiner Wirkung.

Nach dem Dreißigjährigen Kriege lagen nun die Verhältnisse folgendermaßen: Das Volk war auf den zehnten Teil seiner früheren Zahl zusammengeschmolzen; alle äußeren Lebensbedingungen waren zerstört; das Land war verwüstet, mußte zum Teil erst wieder urbar gemacht werden. Es galt also für dieses Volk, sich erst wieder die Bedingungen eines äußerlich erträglichen Lebens zu schaffen. Bevor für diese Notdurft des Lebens gesorgt ist, bevor nicht sogar ein gewisses Wohlbehagen des Lebens geschaffen ist, hat der Mensch kein Verlangen nach Kunst. Denn Kunst ist immer ein Luxus, ist zum mindesten Betätigung einer irgendwie überschießenden Kraft. Wenn man alle Kräfte braucht, um sich den Lebensunterhalt zu verschaffen, um die nächsten Bedürfnisse zu erfüllen, werden keine Kräfte für Kunst frei.

Am längsten hat es natürlich beim Bauernstand gewährt, bis er wieder ein günstiges Leben sich erwarb. Wir sind heute so daran gewöhnt, im Bauerntum die Urkraft unseres Volkes zu sehen, jenen Urboden, aus dem immer wieder Kräfte emporschießen,

daß es besonders hervorgehoben werden muß, daß keiner unserer großen Künstler, die im 18. Jahrhundert die Neuerweckung der deutschen Kulturzustände gebracht haben, aus dem Bauerntum hervorgegangen ist.

Früher erholte sich das Bürgertum in den Städten. Hauptsächlich deshalb, weil es den Gewinn von den Kreisen der Regierenden hatte und naturgemäß den Handel in die Hand bekam für die Gebildeten und das Beamtentum. Weil es ferner von vornherein an jenen Genüssen teilhaben durfte, die sich die Regierenden durch das Elend ihres Volkes nicht verkümmern ließen. Mit der Rückkehr des Friedens standen diese Regierenden wieder in ihrer alten Macht; aus ihr heraus verschafften sie sich die pekuniären Mittel, um ein Leben zu führen, das sich hinsichtlich des Aufwandes vom früheren nicht unterschied. Zu diesem Leben gehörten natürlich auch die Künste. Und nun kommt der springende Punkt: Da das eigene Volkstum diese Kunst nicht bot, wurde sie aus der Fremde genommen. Man übernahm den ganzen Kulturbesitz dieser Fremde und verpflanzte ihn ins eigene Land, und zwar im wesentlichen französische Kultur. Nur in der Musik kam die italienische Oper hinzu. Die Höfe sind mit ganz wenigen Ausnahmen dauernd ein Hort dieser fremden Kultur geblieben; und als diese von der deutschen im breiten Volke zurückgeschlagen war, sind sie wenigstens niemals Förderer dieser deutschen Kulturbewegung geworden.

Mit den Höfen aufs innigste zusammen hängt das Beamtentum und, was für die Kulturbewegung besonders wichtig war, das, was wir als akademische Stände zu bezeichnen pflegen, denen ja selber wieder ein großer Teil des Beamtentums angehört. Diese akademischen Stände stellen die Wissenschaft dar. Die Wissenschaft ist in dieser Zeit in jener furchtbaren Weise dem deutschen Volkstum entfremdet worden, die sie für eine nationale deutsche Kultur bis weit ins 19. Jahrhundert hinein unfruchtbar gemacht hat. Noch heute leiden wir unter dem Klassizismus, der sich damals entwickelte. Es soll natürlich nicht die hohe Bedeutung, die die deutsche Wissenschaft wenigstens von 1800 ab gewonnen hat, bestritten werden; es kommt hier lediglich darauf an, wieviel davon für eine nationale Kultur wertvoll werden konnte. Und das ist bitter wenig. Man braucht bloß an das Verhältnis dieser Wissenschaft zur deutschen Sprache zu denken. Kaum seit einem Menschenalter, ja auch heute ist noch nicht in derselben Art, wie es sich in anderen

Kulturländern von selbst versteht, die Überzeugung durchgedrungen, daß zu einer Grundbedingung für wahrhaft wissenschaftliche Bildung die vollkommene Beherrschung der Muttersprache gehört, daß die Grundlage einer nationalen Bildung die Kultur der eigenen Sprache ist.

IV.

Für die Entwicklung einer Kultur noch wichtiger, als die Erfüllung dieser sozialen Bedingungen, ist die der geistigen. Hier spielt natürlich die verschiedenartige Veranlagung der Völker eine große Rolle. Immerhin sollte man da nicht zu weit gehen. Man kann öfter hören, daß das deutsche Volk gerade für Musik besonders veranlagt sei. Ich möchte dem keineswegs widersprechen. Es ist aber hervorzuheben, daß bis zum Dreißigjährigen Kriege das deutsche Volk sich auf den anderen Kunstgebieten bedeutsamer betätigt hat, als in der Musik. Alle großen Errungenschaften der Musik bis 1650 sind außerhalb Deutschlands gewonnen worden: der Gregorianische Choral, die Entwicklung der Mehrstimmigkeit bis zur hohen Ausbildung in der kontrapunktischen Polyphonie; dann wieder die Ausbildung des instrumental begleiteten einstimmigen Gesanges einschließlich seiner höchsten Formen im Musikdrama; die volkstümliche Entwicklung der frühen Instrumentalmusik, sogar die Hausmusik und die Ausbildung der zahlreichen kleinen musikalischen Formen. Dagegen hat dieses Deutschland vor dem Dreißigjährigen Kriege sich in Literatur und bildender Kunst bedeutsam betätigt. Man wird demnach mit einer Erklärung aus der Naturanlage nicht so leicht auskommen. Schalten wir sie also auch von vornherein hier aus.

Sehr schwer entwickelte sich entgegen der nächstliegenden Auffassung eine literarische Volkskultur. Ein künstlerisches Verhältnis zu Literaturerzeugnissen kann eben erst gewonnen werden, wenn das geistige Verständnis des Stoffes vorhanden ist. Es muß zu denken geben, daß wir auf keinem anderen Kunstgebiete jenen scharfen Unterschied haben, der sich in den Bezeichnungen Volks- und Kunstdichtung ausspricht. Vorbedingung für die erste ist die Allgemeinverständlichkeit des Stoffes. Man drückt sich wohl besser so aus, daß der Stoff Allgemeingut sein müsse. Das ist natürlich zunächst auf dem rein lyrischen Gebiete des Empfindungslebens (Volkslied) der Fall; sodann in religiösen Stoffen und, soweit eine stete Volksüberlieferung vorhanden ist, auch in geschichtlichen Vor-

würfen. Auch hier zeigt uns das Griechentum diese Verhältnisse am günstigsten ausgebildet. Man denke nur daran, daß das griechische Drama immer dieselben Stoffe aufgriff. Wo das Was so feststeht, muß sich dann die Empfindung für das Wie ausbilden. Es kommt also auch zu einem rein künstlerischen Formverständnis.

Zur bewußt *künstlerischen* Aufnahme dieses Gebietes befähigt vor allem die Kultur der Sprache. So sehen wir in der Tat bei den Franzosen, bei denen diese Pflege der Sprache auf die längste Zeitdauer zurückgeht, das stärkste Literaturempfinden nach der mehr stilistischen Richtung hin. Am schwächsten aber ist es bei uns in Deutschland bestellt, entsprechend dem Tiefstand der allgemeinen Sprachkultur. Es ist unverkennbar, daß es bei uns gerade in dieser Hinsicht in den letzten Jahrzehnten viel besser geworden ist, was sich auch sofort darin geäußert hat, daß der *Durchschnitt unserer Unterhaltungsliteratur* sich gehoben hat. Dieser Punkt ist wichtiger für die Einschätzung der vorhandenen literarischen Kunst, als der Besitz einzelner großer Dichter, da diese unabhängig von den Allgemeinverhältnissen auftauchen oder nicht. Natürlich vermag der einmal vorhandene Besitz an literarischen Kunstwerken am allerbesten eine literarische Kultur vorzubereiten. Wenn, wie es heute durch die Schule geschieht, ein großer künstlerischer Literaturbesitz gewissermaßen als Lernstoff mit ins Leben übernommen wird, so ist damit eine Grundlage für die spätere Entwicklung der literarischen Kultur gegeben. So steht denn auch die literarische Kultur des deutschen Volkes heute ganz zweifellos turmhoch über der unseres „klassischen Zeitalters", trotzdem wir keine Dichter besitzen, die mit unseren Größten, die damals gleichzeitig wirkten, verglichen werden können. Aber die literarische Gefolgschaft, die diese Dichter zu ihrer Zeit fanden, war außerordentlich klein, vor allen Dingen fehlte es an einer irgendwie geschlossenen Wirkung. Das Buch verhalf unseren Größten zu einer Gemeinde von Einzelnen, aber nicht zur Gefolgschaft des Volkes. Es ist nicht zu bezweifeln, daß heute ein viel größerer Prozentsatz der Gesamtheit des deutschen Volkes imstande ist, am literarischen Leben genießend Anteil zu nehmen, und infolgedessen es auch tut. Aber es ist sehr bezeichnend, daß die Steigerung unserer deutschen literarischen Kultur im wesentlichen vom Roman befruchtet wird, und zwar vom Zeitroman, eben weil hier die Möglichkeit der stofflichen Anteilnahme zuerst gegeben ist, daß es da-

gegen außerordentlich schwerhält, für uns ein Drama großen Stils zu schaffen. Das beruht auf dem Mangel an großen nationalen Stoffen, d. h. diese Stoffe sind zwar vorhanden, aber unserem Volke durch die geschichtliche Entwicklung entfremdet worden. Wir sind darin viel übler daran, als ein in rein geistiger Hinsicht viel schlechter vorbereitetes Volk, wie die Italiener, wo sogar eine Erscheinung wie d'Annunzio trotz alles Artistentums Volksbesitz werden kann, weil er die stets lebendige Idee des großen Lateinertums aufruft. Bei uns in Deutschland sind dagegen gerade jene Stoffgebiete nur in Verrohung oder künstlerischer Verweichlichung zur Volkstümlichkeit gelangt, die ursprünglich aus nationalen Instinkten aufgegriffen worden waren. Am deutlichsten sehen wir das bei der Romantik, die nicht in ihrer Blütenkraft deutschen Phantasielebens für das Volk fruchtbar gemacht wurde, sondern als gespensterhafte Schauerromantik oder als Mondscheinromantik eines blutarmen Rittertums.

Allerdings, wenn wir nun aus der Literaturgeschichte erfahren, daß gerade die Romantiker, die von der Betonung des Volkstums ausgingen, dem wildesten Subjektivismus verfielen und in Theorie und Praxis zu den Verkündern der schrankenlosen Willkürherrschaft einer ganz persönlichen Phantasie wurden, so offenbart sich uns hier eine eigentümliche Erscheinung für das Verhältnis der deutschen Literatur zum deutschen Volke, bei der Ursache und Wirkung sich wechselseitig durchdringen. Es reicht nicht zu, diese Erscheinung mit der Eigenwilligkeit des deutschen Persönlichkeitsstrebens erklären zu wollen. Man sieht es an einem Mann wie Schiller, daß gerade die Teilnahme des Volkes die sicherste Gewähr ist gegen die Selbstsucht der Persönlichkeit. Aber es ist andererseits nicht zu verwundern, daß ein Dichter, der, solange er künstlerisch schafft, keine Teilname beim Volke findet, auf dieses Volk keine Rücksicht mehr nimmt und unbekümmert um das Mitkommen der anderen sich sein Reich baut. Das braucht ihn natürlich keineswegs seinem Volkstum zu entfremden, aber es schließt doch zumeist eine baldige Volkstümlichkeit aus. Es ist bekannt, daß Goethe von sich meinte, er könne niemals populär werden. Wir sehen heute, wie seit Jahren die Volkstümlichkeit Goethes stetig wächst. Und während man früher sehr leicht geneigt war, ihn als Kosmopoliten hinzustellen, erkennen wir immer deutlicher, daß seine Universalität gar nichts mit Internationalität zu tun hat, sondern darauf beruht, daß er die in der Tat weltumfassenden Eigenschaften deutschen Wesens

nach allen Richtungen hin zu einer so hohen Kultur steigerte, daß sein Volk nur langsam in diese höchste Offenbarung deutschen Volkstums hineinzuwachsen vermag.

V.

Leichter, als bei der Literatur, sind bei der bildenden Kunst die geistigen Vorbedingungen für eine Volkskultur zu erfüllen. Denn zum Verständnis der bildenden Kunst gehört eigentlich nur eine lebendige Betätigung des Augensinnes. Aber gerade dieser Sinn bedarf einer außerordentlichen Schulung, um sowohl Kunstwerke als auch Kunst in der Natur sehen zu lernen. Denn bekanntlich bewirkt unser ganzes Leben eher eine Abschwächung der Sinne, als deren Stärkung. Alle Naturvölker sind den Kulturvölkern an reiner Sinnenkraft überlegen. Freilich bedeutet auch das schärfste Sehenkönnen noch keine Fähigkeit des künstlerischen Sehens. Dazu gehört eine besondere Einstellung der Sehweise. Die Schulung, die dazu nötig ist, kann sich natürlich fast unbewußt vollziehen. Es wirken dazu äußere Verhältnisse stark mit. Auf die Wichtigkeit der ökonomischen ist bereits hingewiesen. Aber wenn man bedenkt, wie etwa Italien auf dem Erbschaftswege eine ungeheure Masse von herrlichster Kunst überkommen hat, wobei dann bekanntlich ein starker Besitzstand stets zur Vermehrung reizt, so erscheint es geradezu unvermeidlich, daß sich hier ein glänzender Sinn für Architektur entwickeln mußte. Auch die umgebende Natur ist bedeutsam. Die scharfe Linienführung der italienischen Landschaft, die dank der Klarheit der Luft und der Farben doppelt hervortritt, muß das Auge nach dieser Richtung hin erziehen. Ebenso bedeutsam wirkte die duftige Luft, die über der französischen Landschaft liegt. Zumeist Ebenen, in denen Baumreihen, Silhouetten an sich kleiner Gegenstände, die in der zittrigen Luft zu verschwimmen scheinen, die einzige Linienwirkung üben, sonst alles weite Fläche, — das erzeugt ein stetes Spiel mit Farbentönen, die in tausendstufiger Mannigfaltigkeit den Reiz der Natur ausmachen. In einer solchen Umgebung muß sich der Farbensinn entwickeln. Hinzu kommt, daß diese beiden Landschaften durchweg übersichtlich vor den Augen liegen. Wie ist die deutsche Landschaft dagegen schier überall durchbrochen von zahlreichen Senkungen, belebt durch viele Gebüsche und Waldungen, die alle etwas Unsichtbares umschließen können, darüber eine stark und schnell wechselnde Wolkenbildung, die die Phantasie reizt, raschen Stim-

mungswechsel mit sich bringt. Es ist leicht erklärlich, daß diese Landschaft mehr *poetisch* wirkt, daß sie weniger als Erscheinung auf den Sinn des Auges, als durch dieses Auge auf die innerlich tätige Phantasie Eindruck macht. So wird sich in Deutschland schon aus allgemeinen Daseinsgründen eine künstlerische Kultur des Sehens schwerer entwickeln, als in den beiden zuerst genannten Ländern. Es ist sehr bezeichnend, daß in jener Zeit, in der wir eine künstlerische Volkskultur besaßen, die Landschaft in der bildenden Kunst eine weit geringere Rolle spielte, als das Figurenbild (Heiligenbild und Bildnis).

VI.

Weit günstiger, als für diese Künste, sind die Vorbedingungen einer *Musikkultur*. Solche *geistiger* Art bestehen kaum. Der Sinn des Gehörs wird durch unser sonstiges Leben am wenigsten verbildet, behält am ungestörtesten seine Naturkraft. Gewiß vermag auch hier die Schulung unendlich zu steigern, gerade nach der künstlerischen Seite hin; aber dadurch wird zumeist nur die Aufnahmefähigkeit für die *formalen* Werte der Musik erhöht. Auch ohne diese Fähigkeit zum formalen Musikgenießen wird Musik doch bereits als Kunst empfangen, künstlerisch aufgenommen, und zwar weil sie *stofflos* ist. Es trifft auch heute zu, daß die meisten Menschen in einem Historien- oder Genrebilde nur den Stoff auf sich wirken lassen und nichts eigentlich Malerisches empfangen. Ebenso hundertfältig bei der Literatur. Dieses rohe *stoffliche Verhältnis* ist bei der *Musik ausgeschlossen*. Was hier empfangen wird, ist entweder *sinnlicher* Wohllaut und damit Kunst und Kultur der Sinnlichkeit des Ohres; oder es sind *Empfindungswerte*, also Kultur des Gemüts und der Seele. In der Regel stellt sich beides zugleich ein und damit eine wunderbare Harmonie der sonst sich so oft entgegenwirkenden Hauptkräfte im Menschen: der Sinnlichkeit und des seelischen Wesens. Erheblich erleichtert wird die Aufnahmefähigkeit für Musik dadurch, daß in ihr jenes Element, das als Urkraft künstlerischer Gestaltung in allen Künsten tätig ist, der Rhythmus, am lebendigsten und wirksamsten auftritt, so daß der Mensch durch die Musik von jeher seine eigene Tätigkeit zu regeln versuchte, sich sogar die Arbeit musikalisch rhythmisierte.

Ebenso unvergleichlich günstiger, als für die anderen Künste, sind die *ökonomischen* Vorbedingungen. Die Musik ist die

billigste aller Künste. Das schönste aller Instrumente hat jeder in sich selbst: die Stimme. Aber auch große Formen der Musik lassen sich ohne schwierige oder gar kostspielige Vorbedingungen verwirklichen. Des weiteren ist die Musik aber auch die sozialste aller Künste. Sie verwächst zwanglos mit allen Lebensgelegenheiten, stellt sich von selber ein, wo Menschen beisammen sind, wo Feste gefeiert werden, bei Freude und Trauer. Die natürlichste Unterhaltung der Einsamkeit, ist Musik zugleich die einfachste und nächstliegende gesellschaftliche Betätigung der größten Masse; vor allem ist sie auch das beste Mittel, großen Massen gemeinsame Empfindungen beizubringen.

Zu allermeist aber wird die schöpferische Kulturkraft der Musik erhöht durch die Tatsache, daß die Beschäftigung mit Musik in sonst unerhörtem Maße zur eigenen künstlerischen Tätigkeit wird. Die Reproduktion hat in der Musik eine Bedeutung, zu der die anderen Künste überhaupt kein Seitenstück bieten. Jedes Lied, das einer singt, jegliches Instrumentalspiel, die Mitwirkung an der kleinsten Stelle im größten Tonwerk, alles das ist künstlerische Tätigkeit. Und gerade diese eigene Kunstausübung wirkt in unvergleichlichem Maße erzieherisch. Das Nachsingen eines Liedes ist etwas ganz anderes, als das aufmerksame Lesen eines Gedichtes, übt auch eine ganz andere Wirkung aus.

VII.

Die Geschichte der Künste in Deutschland bestätigt die hier gegebenen Ausführungen. Wir haben schon oben erwähnt, daß die Literatur keinen den Leistungen entsprechenden Widerhall in der Gesamtheit des Volkes fand, weil die geistigen Vorbedingungen nicht erfüllt waren. So konnte eine literarische Volkskultur nur sehr langsam heranreifen. Erst mußte die Einrichtung der Volksschule und eine wesentliche Umgestaltung des ganzen höheren Schulwesens vorangehen. Denn das muß immer wiederholt werden: auch die höchste literarische Schulung der einzelnen bedeutet noch immer nicht eine literarische Volkskultur. Wir sind es gewohnt, die Gesichte des Aufschwunges des deutschen Geistes in engste Verbindung mit der neuen Blüte unserer Literatur gesetzt zu sehen, so daß man das Erscheinungsjahr des Klopstockschen „Messias“ (1748) geradezu als das Geburtsjahr dieses neuen geistigen Hochstandes des deutschen Volkes ansieht. Diese Auffassung wird dadurch gestärkt, daß in dieselbe Zeit der politische Aufschwung unter

Friedrich dem Großen fällt. Aber wie die glänzende Betätigung dieses Regenten im Kampfe mit der ganzen Welt nur ermöglicht war durch eine lange sorgsame Vorbereitung, in der die inneren Kräfte gestählt, die Nährquellen erschlossen worden waren (die Herrscherzeit Friedrich Wilhelms I.), so ist auch der strahlenden literarischen Betätigung des deutschen Geistes, durch die dieser wieder Geltung in der ganzen Welt bekam, eine Zeit vorangegangen, in der in stillerer, nach außen weniger sichtbarer Arbeit die Gemütskräfte des deutschen Volkes in früher ungeahnter Weise erhöht, gebe- und empfangsfähig gemacht wurden. Diese Vorbereitungsarbeit hat die Musik geleistet. Dabei ist nun doch zu bemerken, daß in dieser Vorbereitungszeit der deutschen Musik zwei Männer erstanden in Händel und Joh. Seb. Bach, die in die höchsten Höhen des deutschen Künstlertums überhaupt hinaufragen. Ihr Lebenswerk lag abgeschlossen, als mit Klopstocks Jugendschöpfung die große literarische Betätigung begann.

In der Tat hat die Musik die Rettungsarbeit am deutschen Volkstum vollbracht. Als dieses vollkommen vernichtet schien, als der deutsche Staat zertrümmert und die gesamte äußere deutsche Lebenskultur zugrunde gerichtet war, als sich Literatur und bildende Kunst ganz offiziell in die Knechtschaft der Fremde begeben hatten, so daß Zugehörigkeit zu den vornehmen und gebildeten Kreisen eine Loslösung, ja geradezu einen Gegensatz zum eigenen Volkstum bedeutete: — da erwuchs dem bedrückten, von völliger Verkümmerung bedrohten deutschen Volke in der Musik das Mittel der seelischen Erhebung aus aller Trübsal und der sinnlichen Verschönerung eines in seiner Kärglichkeit kaum mehr erträglichen Daseins.

Ich kenne in der gesamten Kulturgeschichte der Menschheit kein schöneres und trostreicheres Bild, als dieses Erwachen der Musik in deutschen Landen nach dem Elend des Dreißigjährigen Krieges. In dieser Zeit und in dieser Trübsal ist die Musik zum erstenmal so recht Trösterin der Herzen geworden. Dieses ganze nur mühselig aus der Verwüstung wieder herausgearbeitete Land ist nach kurzer Zeit voll Singens und Klingens.

In den Kirchen fängt es an; es ist ja natürlich, daß die so furchtbar heimgesuchte Kreatur bei ihrem Gotte Hilfe sucht. Es erwächst jetzt ein Kantorengeschlecht von sehr bescheidenen Männern, die aber alle über ein tüchtiges Können verfügen. Wir kennen heute kaum übersehbare Stöße von Kompositionen dieser Zeit. Was

mag noch alles in den Bibliotheken, in den Kirchenarchiven, auf den Kirchenböden lagern! Wie unendlich viel wird im Laufe der Zeit unbeachtet zugrunde gegangen sein. Dieser Kunst fehlt die Größe; woher hätte sie kommen sollen? Aber sie ist voller Tüchtigkeit in der Arbeit, voller Gediegenheit und Bravheit in der Gesinnung und von echter Fröhlichkeit des Herzens. Wir sind heute auf die Vorbildung unserer Lehrer, die jetzt meistens in den Dorfkantoraten sitzen, so stolz. In musikalischer Hinsicht haben wir kein Recht dazu. Es wäre sicher undenkbar, im heutigen Deutschland so viel satzkundige Männer aus diesen Kreisen zusammenzubringen, wie sie damals vorhanden waren. Diese Kantoren erzogen sich Sänger- und Instrumentalistenchöre. Wenn man die Kantaten ansieht, die doch auch noch in kleineren Gemeinden zu Festtagen aufgeführt wurden; wenn man sieht, wie für die Kirchenchöre der damals doch auch nur Fleckengröße erreichenden mittleren Städte Kantaten zu allen Sonntagen des Jahres neu geschrieben wurden, so muß uns Bewunderung überkommen vor der Gesangsfertigkeit der hier zur Verfügung stehenden Chöre. Mit dem Singen hielt das Instrumentenspiel Schritt. Es waren also doch auch an kleinsten Orten genug Streicher und Bläser vorhanden, um die keineswegs leichten Orchesterpartien dieser Werke zu spielen.

War die Kirche hinsichtlich der Musik in dieser Zeit wirklich „die Kunstschule des gemeinen Mannes", als die sie der treffliche Riehl einmal bezeichnet hat, so war sie in der gleichen Zeit auch einmal die Förderin eines schönen weltlichen Lebens. Denn auch dieses Leben draußen in der Welt war ganz von Musik erfüllt. Kein noch so kleines Städtchen gab es, das nicht seine Pfeiferei gehabt hätte. Es wurde sehr viel öffentliche Musik auf den Plätzen und in den Zunftstuben geübt, und ein Familienfest war ebenso wie eine größere öffentliche Veranstaltung undenkbar ohne Mitwirkung von Musikanten. Es war auch in den untersten Volksschichten das Erlernen eines Instrumentes so üblich geworden, daß es sich nachher ganz von selbst verstand, daß die adeligen Familien sich ihre Orchester aus ihrer Dienerschaft zusammenstellen konnten. Das ist bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts so geblieben.

VIII.

Wie war das in einer so traurigen Zeit möglich geworden?

Der Musik schlug eben dank ihrer Sonderart zum Heil aus, was für die anderen Künste schier die Vernichtung bedeutete. Die

Schädigung am nationalen Stoffgebiete, die Unterbrechung der Überlieferung, die Gleichgiltigkeit gegen geschichtliche Vergangenheit, die Trostlosigkeit des derzeitigen öffentlichen Lebens, durch die die Literatur vollständig niedergedrückt wurde, konnte der Musik nicht schaden, denn sie braucht ja keinen Stoff. Ja gerade die Trostlosigkeit der gesamten Verhältnisse, die elende Gedrücktheit der Stimmung, die Kümmerlichkeit des ganzen Lebens begünstigte die Entwicklung der Musik zu einer Befreierin gegen diese Not, zur Erlöserin aus all dieser Trübsal. Der Tiefstand der geistigen Bildung der Volksmasse, die so lange ohne jeden Unterricht gewesen war, beeinträchtigte die Wirkung der Musik nicht. Diese Sprache verstand jeder, der Ohren hatte zu hören; es empfand sie jeder, der ein Herz hatte zu fühlen. Und auch die furchtbare Armut, die das Land heimsuchte, war hier kein Hindernis; denn diese Kunst kostete ja nichts. Ja gerade weil man so arm war, wandte man sich der Vergnügung zu und pflegte die Unterhaltung, die so billig war. Das ist in den drei bis vier Jahrzehnten nach dem Dreißigjährigen Kriege riesenhaft herangewachsen. Früher hat man gemeint, der ungeheure Riese J. S. Bach sei gleich einer Urkraft unerwartet aus dem Erdboden erstanden. Heute wissen wir, daß er auf dem Gipfel eines ganz gewaltigen Berges steht, dessen Fuß so breit ist wie das ganze deutsche Land. Und er war, als Orgelspieler und insoweit die Kunstübung Technik ist, kein Vereinzelter im Land. Es gab Dutzende deutscher Namen, die einen ebenso guten Klang bei den Zeitgenossen hatten, wie der seinige, wenn auch die vornehmen Herren an den Höfen von dieser deutschen Musik nichts wissen wollten und nur der italienischen Oper Gehör liehen. Das hinderte aber nicht, daß in diesen Musikern die deutsche Kunst zum erstenmal selbstbewußt ihr Haupt erhob. Diese Leute wußten, was sie konnten, und waren stolz darauf, etwas eigenartig Deutsches zu besitzen. Und lange bevor bei Roßbach der Franzose vor dem Deutschen floh, schlug Joh. Seb. Bach als Klavierspieler und Organist vor dem erstaunten, ganz im Franzosentum befangenen Dresdner Hofe den Vertreter der französischen Kunst im Wettbewerb siegreich aus dem Felde.

Die ganz ungeheure Bedeutung dieser Musikentwicklung vermag man aber erst dann zu erfassen, wenn man an ihre gewaltige Verbreitung denkt. In diesem Maße war überhaupt noch niemals Kunst Gemeingut eines Volkes geworden. Man muß sich vorstellen, wie viele Tausende von Menschen als Sänger in den zahl-

losen Kirchenchören wirkten, wie viele als Instrumentalisten in den Orchestern, den Stadt- und Dorfpfeifereien, den Kantoreien tätig waren; dann rechne man hinzu, welche Unmasse von persönlichem Musizieren im Hause der öffentlichen Musikübung vorbereitend vorangeht, um nun zu ermessen, welche Unmasse von wirklicher Kunstübung im Volke diese Musik mit sich brachte. Ganz unbegrenzt waren dann die Kreise der Empfänger. Die Kirchen waren voller Musik, aber auch das ganze öffentliche und private Leben. Und konnte es eine volkstümlichere Kunst geben als diese, die das Volk selbst sich aus bitterster Notwendigkeit des Herzens heraus geschaffen hatte? Gewiß, wenn der allgemeine Besitz von Kunst künstlerische Kultur bedeutet, so besaß das deutsche Volk bereits um 1700 und von da ab in steigendem Maße bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts musikalische Kultur, lange bevor man an eine literarische Kultur überhaupt nur zu denken wagte. Und zwar eine nach Inhalt und Form urdeutsche Kultur.

IX.

Diese Entwicklung hat aber noch eine ganz bedeutende Steigerung erfahren: die Erhöhung zum künstlerischen Kulturbewußtsein, das noch etwas anderes ist als der bloße Besitz von Kunst, nämlich: daß man mit vollem Bewußtsein die Kunst zur Lebensgestaltung, zur Lebensbereicherung und -verschönerung benutzt, daß man aus dieser Kunst die Fähigkeit gewinnt, schön zu leben.

Damit die Musik aus einer Herzensangelegenheit der Einsamen, aus der Religion der Gesamtheit und der Unterhaltung einer bescheidenen Weltlichkeit so zur bewußten Schönheitskultur werden konnte, mußte ein Wechsel des Schauplatzes vor sich gehen. Aus Nord- und Mitteldeutschland schob sich der Schwerpunkt des musikalischen Lebens nach Wien. Alles, was man seither an Wien als geistiger oder künstlerischer Lebensstätte mag getadelt haben, war wenigstens auf einige Jahrzehnte vom höchsten Vorteil für die Entwicklung der musikalischen Kultur. Der es grimmig zuerst als ein „Kapua der Geister" schalt — fünfzig Jahre später, als Mozart gejubelt hatte, „Wien sei der beste Ort für Leute von seinem Metier" — war ein Dichter (Grillparzer). Für die Musik ist es zweifellos von größtem Vorteil gewesen, daß die Geister hier in Wien nicht geneigt waren, an jenen heftigen Gärungen des

„Sturmes und Dranges", an jener leidenschaftlichen Kritik aller Zustände, jeder sich darbietenden Frage teilzunehmen, aus denen in West- und Norddeutschland sich die neue deutsche Literatur entwickelte. Man begnügte sich in Wien damit, die Ergebnisse dieser Kämpfe zu übernehmen. Nur auf diese Weise ist es möglich geworden, daß in einem Menschen sich das leichte, genußfröhliche Rokoko mit der tiefen Empfindungsseligkeit der Wertherperiode so widerspruchslos zur Einheit verbinden konnte, wie wir es bei Mozart als Einzigartigkeit deutschen Lebens bewundern.

Auch die Wiener Sentimentalität war für eine gesunde Entwicklung der Musik von höchstem Werte. Wenn wir sehen, wie selbst ein Goethe die Periode der Sentimentalität hat durchmachen müssen, so sollten wir begreifen, daß diese nötig war, um die Sprödigkeit und Dürre, die seit anderthalb Jahrhunderten das deutsche Gemüt gelähmt hatten, zu erweichen und zu schmelzen. Gewiß hat dieses Heilmittel vielfach wieder eine Krankheit hervorgerufen; aber Wien besaß im Gegensatz zum ernsten Norden, in dem man sich ganz der Tränenseligkeit überließ, von vornherein Gegenmittel der Lustigkeit. Diese Lustigkeit ist eine Frucht jener Eigenschaft, durch die Wien von dauerndem Segen für die deutsche Kultur sein kann: der frohen, schönen Sinnlichkeit.

„Die starke Geistigkeit der deutschen Natur, das Nach-innen-gekehrt-sein des deutschen Lebens haben die mangelnde Ausbeutung der Sinne und damit eine Abschwächung derselben zur Folge. So kommt es, daß die deutsche Kunstauffassung gegenüber dem Empfinden für die Schönheit der Form in bedauerlichem Maße versagt, und noch verhängnisvoller ist die Rückwirkung dieser Einstellung auf das Leben, für dessen schöne Gestaltung durch die Kunst wir zu wenig Fähigkeit beweisen. Niemals soll es uns beikommen, zu bedauern, daß die Kunst dem Deutschen in so hohem Maße Herzenssache ist, daß sie vor allem einen Wert seines Innendaseins, seines seelischen und geistigen Lebens bedeutet. Aber ebensowenig dürfen wir verkennen, daß darin eine Einseitigkeit liegt, die uns um die köstlichste Erdenfrucht der Kunst betrügt. Erst diese schöne Lebensgestaltung bringt die höchste Harmonie unseres Daseins, und wir haben ja das Glück, auf einen Goethe verweisen zu können und damit den Beweis zu erbringen, daß deutschem Wesen die Vereinigung, der höchste Ausgleich und damit doch gleichzeitig auch die höchste Steigerung dieser Befruchtung des seelisch-geistigen und des sinnlichen Lebens durch die Kunst möglich ist. Nun ist Wien

die günstigste Stätte für die Entwicklung einer mehr sinnlichen Auffassung der Kunst, die wir in Deutschland haben. Gerade die Sentimentalität bewirkt es dann, daß diese Sinnlichkeit einen deutschen Charakter bewahrt und darum deutschem Wesen nicht so gefährlich werden kann, wie Italien so vielen, die die Sehnsucht nach dieser Freudigkeit der Sinne hinführt, geworden ist. Die Schönheit der Natur Wiens hat dazu ebenso beigetragen wie die Rassenmischung seiner Bewohnerschaft. Gerade für die Musik mußte diese Blutmischung in der Bevölkerung besonders segensreich werden. Es ist nicht zu verkennen, daß in unserer deutschen Musik der Rhythmus nicht jene Urlebenskraft darstellt, die er ist. Jedenfalls hat das harmonische Empfinden das rein rhythmische Gefühl stark zurückgedrängt. Hier wirkt für Wien zweifellos das slawische und ungarische Element außerordentlich belebend. Nicht umsonst haben die Volksweisen dieser Völker vor allem durch ihre Rhythmen auf unsere großen Musiker so stark gewirkt. Und es ist kein Zufall, daß die Entwicklung des deutschen Tanzes, in dem sich doch die höchste Rhythmik der körperlichen Lebensbetätigung offenbart, in Wien vor sich gegangen ist. Von Italien aber kam jenes starke Empfinden für die Schönheit der Linienführung, was sich in der Musik als Melodie im volkstümlichen Sinne des Wortes offenbart. So waren hier tatsächlich alle starken Lebenselemente der Musik zwangslos vereinigt und offenbarten sich in ihren natürlichen Lebensformen, so daß der geniale Künstler gewissermaßen an den Quellen dieses Lebens zu schöpfen vermochte und in sich den harmonischen Ausgleich vollziehen konnte zwischen den bei allen anderen Völkern sich fast nur in ihrer Einzelkraft darbietenden Wirkungen der Musik." (Storck, Mozart, S. 314.)

X.

Von der Schönheit der Musikkultur, die unter diesen Umständen erblühte, macht man sich gewöhnlich keine vollkommene Vorstellung. Wir sehen mit stolzer Bewunderung als Gegenstück zum literarischen Musenorte an der Ilm in Wien schier gleichzeitig die größten Genien unserer Musik wirken: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert. Aber wir vergessen zu leicht, daß Weimar wie ein einsamer Gipfel in früher ungeahnte Höhen hinaufragte, während rund herum ein zumeist recht wenig erfreuliches Tiefland lag; daß das Musikleben in Wien sich dagegen darstellt als ein

langsam ansteigender, ungeheurer Berg, der von seinem Fuß an bis zum Gipfel dicht bevölkert und als wunderbares Frucht- und Gartenland angebaut ist. Wenn man das Gesamtwerk unserer Klassiker ansieht, erhält man bereits eine Vorstellung davon, denn hier steht neben den gewaltigen Schöpfungen eine durch ihre Mannigfaltigkeit geradezu berauschende Fülle von größeren und kleineren Kunstformen für alle Gelegenheiten des Lebens. Diese Musik *erwuchs eben aus musikdurchtränktem Leben*. Diese Musik entsprach dem *Verlangen* des Volkes, das die Musik liebte. So haben wir ein Masse von Werken als Solistenliteratur für alle nur denkbaren Instrumente, wo also jedes dieser Instrumente von *Einzelnen* zur *persönlichen* musikalischen Erbauung geübt wurde. Danach haben wir alle denkbaren Formen der Kammermusik, in denen sich die Musik als wunderbarste Förderin einer idealen *Geselligkeit* darbot. Und daraus erwächst in immer größeren Formen die Musik der *Öffentlichkeit*: in Serenaden aller Art, Gassen-, Garten- und Harmoniemusiken bis hinauf zu den größten Formen der Sinfonie, wie auf der andern Seite aus Singspiel, Operette die schönsten Formen der komischen Oper und des ernsten Musikdramas erwachsen.

Das ganze Volk hat an dieser Musik teil. Hof und Adel voran. Nie sonst ist der deutsche Adel so kunstfördernd gewesen, wie in dieser Zeit. Aber wenn man dann sieht, wie sich Bürgerfamilien bei den Komponisten Serenaden, Nachtmusiken, kleine Kammermusiken usw. bestellen, so muß man doch an die herrliche Bürgerzeit des 15. und 16. Jahrhunderts zurückdenken, wo es jeder deutschen Familie, die es irgendwie ermöglichen konnte, Stolz war, für öffentliche Plätze oder Kirchen irgendein Kunstwerk zu stiften. Überall lebte Musik. Die Schlösser hatten ihre Orchester, die Bürgerhäuser ihre Kammermusik, schier jeder spielte irgendein Instrument, das ihm persönlich zum Genusse diente, durch das er jederzeit in der Vereinigung mit den Nachbarn die Möglichkeit besaß zu musikalischem Zusammenspiel. Auf den Gassen, auf den Plätzen wurde musiziert, die Kirchen hielten mit Stolz darauf, in der Entfaltung musikalischer Mittel nicht zurückzustehen; die deutsche Sangeskunst für Lied und Oper blühte.

Das war wirklich musikalische Kultur. Und so finden wir es auch ganz selbstverständlich, daß jetzt der höchste körperliche Ausdruck sinnlicher Schönheitsfreudigkeit, der *Tanz*, seine vollkommene musikalische Ausgestaltung erfährt. Niemals sonst hat das deutsche

Volk in solchem Maße Kunst als Lebenskraft besessen, wie in dieser Zeit durch die Musik. Ja man kann wohl sagen, daß sich zu dieser künstlerischen Volkskultur gleichwertige Seitenstücke nur im Griechentum und in der italienischen Hochrenaissance finden.

XI.

Das war natürlich nur möglich geworden, weil das deutsche Volk so musikalisch ist. Gerade für seine Gemütsanlage, für den Hang zur Versenkung in sich selbst, für die ganze seelische Richtung des deutschen Wesens erweist sich die Musik in der Form, wie sie von den Deutschen ausgebildet worden ist, als bestes künstlerisches Ausdrucksmittel. So werden wir denn auch vor allem an die Musik denken, wenn wir dem deutschen Volke wieder eine künstlerische Kultur schaffen wollen. Jawohl, wieder schaffen. Denn diese musikalische Volkskultur ist uns verloren gegangen.

Man mag heute von einer musikalischen Überkultur sprechen können im Hinblick auf die Massenhaftigkeit des öffentlichen Konzertlebens in großen Städten und auf die krankhafte Hingabe an musikalische Nervenschwelgerei, die wir vielfach beobachten können. Man muß von musikalischer Afterkultur sprechen, wenn man an die Klavierseuche denkt. Aber musikalische Kultur haben wir nicht mehr. Ein elender, dabei anmaßender Dilettantismus macht sich überall breit, der nichts von wahrem Liebhabertum an sich hat, sondern Stümperei in jeder Hinsicht bedeutet. So viel Musik gemacht wird, so einförmig ist dieses Musiktreiben. Kaum ist es mehr möglich, außerhalb der Fachkreise Kammermusik zusammenzubringen, geschweige denn ein auch nur bescheidenes Orchesterspiel.

Am entsetzlichsten steht es auf dem flachen Land, das von Musik geradezu entblößt ist. Die breite Masse des Volkes besitzt nur noch ganz kümmerliche Reste an wertvoller Musik: Volkslied und Kirchenlied, die beide in der heutigen Form nicht mehr recht lebensfähig sind.

Doch diese Verarmung wird ja nirgendwo bestritten. Die Frage, wie es zu ihr kommen konnte in einer Zeit, die doch ein stetiges Ansteigen der äußeren Lebensbedingungen, der nationalpolitischen Machtstellung und doch auch der Volksbildung sah, kann in diesem Zusammenhange nicht beantwortet werden, sie würde viel zu weit führen. Der schwerste Feind war der Geist des Materialismus: eine nüchterne Lebensbetrachtung, infolge derer Staat, Kirche und Schule nicht nur ihre Pflichten gegenüber der musi-

kalischen Kunst nicht mehr getan, sondern dieser Musikkultur vielfach entgegengearbeitet haben. Aber die entscheidende Ursache liegt doch in der Entwicklung der Musik selber. Und da diese Entwicklung eine Notwendigkeit war, müssen wir auch ihre Folgen tragen. Eine Notwendigkeit, denn sie hängt aufs innigste zusammen mit den größten Offenbarungen, die uns in der Musik geworden sind.

Man muß sich immer wieder gegenwärtig halten, daß Besitz an Kunstwerken und künstlerische Kultur nicht dasselbe sind. Und dann noch eins. Eine allgemeine künstlerische Kultur entwickelt sich vor allem an der Form. Das braucht natürlich nicht zum Bewußtsein zu kommen, aber tatsächlich bedingen sich Stil und allgemeine künstlerische Empfänglichkeit gegenseitig. Es entwickelt sich nur Stil, wenn die Gesamtheit ein Verhältnis zu der betreffenden Form gewinnt, und umgekehrt vermag diese Gesamtheit als solche nur jenen Werken gegenüber Kunstempfinden zu bekommen, die durch Gehalt und Formgebung etwas in dieser Gesamtheit Vorhandenes künstlerisch gestalten. Darum ist alle Volkskunst auf allen Gebieten in so hohem Maße stilisiert. Vor allem gibt es z. B. auf dem Gebiete der Literatur nichts, was bis in die Sprache hinein so voller stilistischer Wendungen ist, wie gerade die Volkspoesie. Aber man braucht auch nur an die Musik der Volkslieder und Volkstänze, an die Ornamentik der Bauernkunst, überhaupt an die Kunst der Naturvölker zu erinnern, um dafür den Beweis zu haben. Daraus ergibt sich nun, daß künstlerische Volkskultur um so schwerer entsteht, je persönlicher die Kunst wird.

Die Musik hat in der Unbestimmtheit ihres Stoffes, durch die etwas Allgemeines in den Inhalt kommt, ein starkes Hilfsmittel für die Allgemeinverständlichkeit. Die Faßlichkeit musikalischer Formen begünstigt noch diese Stellung. Es ist für die große musikalische Entwicklung das wunderbarste Verdienst Beethovens, daß er die Musik instand gesetzt hat, in Tönen zu „dichten", d. i. ein ganz Persönliches durch diese Musik mitzuteilen. Aber es ist ebenso unverkennbar, daß diese Art von Musik nur sehr langsam und sehr schwer volkstümlich werden kann. Wenn Beethoven selber zweifellos in steigendem Maße volkstümlich geworden ist, so hat das seinen Grund darin, daß der Ur-Inhalt fast der gesamten Beethovenschen Musik aus jener titanischen Einstellung zur Welt hervorgeht und voll jenes faustischen Strebens des sich Hindurchringens durch Nacht zum Licht ist, die auch die stärksten Kräfte der modernen Weltanschauung bilden. Seit Beethoven ist

die Musik fast ganz Persönlichkeitsmusik gewesen, und wo sie das nicht war, war sie meist künstlerisch wertlos. Diese Persönlichkeitskunst verlangte persönliche Formen, was sich zumeist im Zerbrechen der vorhandenen Kunstformen äußerte. Es waren danach mehr die Schwachen, die in überkommenen Formen arbeiteten. Oder sie vergewaltigten diese Formen so, daß sie die Allgemeingiltigkeit verloren und einen ganz persönlichen Inhalt decken mußten. Man denke an Chopin, dem sogar die Form des Tanzes in dieser Art dienen mußte.

Die übrige Entwicklung trug dazu bei, daß vor allen Dingen in der Größe der Form und der Massigkeit der aufgewendeten Kunstmittel das Wesentliche erblickt wurde. Kleine Formen, technisch leichte Musik, wurden in steigendem Maße vernachlässigt. Da trotzdem eine große Nachfrage nach solcher Musik ist, verfielen diese für die künstlerische Volkskultur wichtigsten Gebiete den Handwerkern und gewöhnlichen Spekulanten. So ist jene Musik, die für den Allgemeinbesitz des Volkes in Betracht kommt, nicht nur infolge der äußeren Wirkungen stets vermindert worden, sondern sie ist auch immer schlechter, wertloser geworden, so daß heute das, was an Musik zur Massenverbreitung im Volke gelangt, durchweg kulturschädigend ist.

Eine Entwicklung, die uns auf der einen Seite Beethoven, auf der anderen das riesige Kunstwerk Richard Wagners gebracht hat, und gleichzeitig in Richard Wagner doch die volle Erkenntnis und das erfolgreiche Streben, ein ideales Kunstwerk höchster musikalischer Volkskultur zu schaffen, zu dem unser Volk doch einmal hinaufwachsen kann, — ich sage, eine solche Entwicklung zu schelten, wäre lächerlich. Aber Blindheit ist es, die Schäden zu verkennen, die unter den einmal vorhandenen Umständen diese Entwicklung nach sich gezogen hat. Und Trägheit einerseits wäre es, andererseits Verkennung der Weiterentwicklung, wollten wir diese Schäden als unabänderlich hinnehmen. Immer weiteren Kreisen wird es offenbar, daß unsere heutige Musik eine Verstiegenheit bedeutet, daß unsere musikalische Produktion, mag sie äußerlich auch noch so glänzend sein, in Wirklichkeit unfruchtbar geworden ist. Und zwar hauptsächlich infolge der natürlichen Unzulänglichkeit der meisten Produzierenden für die gewählten großen Formen, woraus ein einseitiges Übergewicht der Technik folgte.

Im übrigen ist es naturgemäß, daß auch das Kunstverlangen wieder andere Richtungen annimmt. Nach Jahrzehnten schwerster

Formvernachlässigung erwacht heute wieder ein Verlangen und damit auch das Verständnis für die feststehende musikalische Form. Die wachsende Verbreitung der Musik eines Johannes Brahms ist hier im Hochlande der Kunst ein Zeichen; daneben äußert sich überall das Verlangen nach intimeren Reizen kleinerer Formen. Man greift zurück auf die Musik jener Zeit, die diese formale musikalische Volkskultur besessen hat: alte Kammermusik, alte Lieder. Noch wirkt das mehr als historische Liebhaberei und leicht ins Artistentum verfallende Spielerei. Den Lebenden kann nur aus dem heutigen Leben entwickelte Kunst helfen. Aber diese Kunst werden wir sicher erhalten.

Allgemein ist auch die Erkenntnis dafür geworden, wie verhängnisvoll es war, daß wir das Volk der Kunst entfremden ließen, und nun sind überall die Bestrebungen vorhanden, Kunst ins Volk zu bringen. Diese Bestrebungen sind löblich; aber ich wage von ihnen nicht viel zu erhoffen, solange man nur Kunst ins Volk bringt, statt sie aus diesem Volk heraus zu entwickeln. Nirgendwo ist das leichter als bei der Musik. Die Anlagen sind da, sie bedürfen nur der Pflege. Die Schule, die Gemeinde, die Kirche haben hier eine herrliche Aufgabe zu erfüllen. In langsamer, stetiger Arbeit wird es gelingen, unserem Volke erneut wirkliche musikalische Kultur zu bringen.

Musikalische Verarmung unseres Volkes

„Die Musik steht so hoch, daß kein Verstand ihr beikommen kann, und es geht von ihr eine Wirkung aus, die alles beherrscht und von der niemand imstande ist, sich Rechenschaft zu geben ...; sie ist eines der ersten Mittel, um auf die Menschen wunderbar zu wirken." So Goethe. Man wird ihm nicht zu widersprechen wagen; das Unmusikalischsein ist ein Mangel, um nicht zu sagen ein Unglück. Um allem Mißverständnis vorzubeugen, sei gesagt, daß musikalisch sein nicht „musikübend", sondern „musikempfänglich" bedeutet. Wenn aber die Musik in so hohem Maße fähig ist, auf die Menschen veredelnd und bildend zu wirken, so ist es auch unsere Pflicht, alle Mittel aufzuwenden, unserem Volke die Musik zu erhalten oder, wo sie nicht vorhanden ist, zu bringen. Bereits Karl der Große hat diese Erziehungspflicht erkannt. Sie ist um so unumgänglicher, als unser Volk so musikbedürftig ist, wie kein anderes. Unsere ganze Kulturgeschichte vom Volksliede über die Spielmannszünfte zu den städtischen Kantoreien, die starke Pflege des Kirchenliedes beweist diese Bedeutung der Musik für unser Volk, das in rührender Weise sein Musikverlangen betätigt und selbst elenden mechanischen Apparaten stundenlang zuhört.

Um so schwerwiegender ist die jedem schärferen Beobachter unseres Volkslebens sich aufdrängende Erkenntnis, daß es mit der Musik im Volke bei uns in Deutschland sehr bergab gegangen ist, daß man vor einer völligen Verarmung unseres Volkslebens in musikalischer Hinsicht steht. Die Erkenntnis der Ursachen dieser Zustände ist das erste Mittel zur Besserung.

Man wird zunächst auf erstaunte Gesichter stoßen, wenn man behauptet, daß unserm Volke heute die Musik fehle. Wir Deutsche sind ja das Musikvolk der Welt. Unser Volk hat im 19. Jahrhundert von Beethoven über Schubert, Weber, Schumann, Mendelssohn bis zu Liszt, Wagner, Brahms, Bruckner, Strauß der Welt

die jeweils größten Musiker geschenkt; noch wirken wie gegenwärtige Kräfte Mozart und Haydn, und das 19. Jahrhundert hat mit Erfolg den Versuch gemacht, auch Bach und Händel wieder zu beleben. Und dennoch sollte unserm Volke die Musik fehlen? Ja! Es ist leicht zu beweisen, daß die Verbreiterung der Musikpflege im Hause durchaus keine Bereicherung bedeutet. Auch das scheinbar so glänzende öffentliche Musikleben unserer Tage hat eine sehr erbärmliche Kehrseite. Dem Rufe „Zu viel Musik!" entspricht ein „Zu wenig Musik!" für breite Teile unseres Volkes. Denn, so schlecht es um die Musikpflege im Bürgerstande steht, hier ist es immer noch viel besser, als beim breiten Volke. Und daran können Volkskonzerte und dergleichen zunächst nichts ändern. Denn alle im Konzert angebotene Musik stellt nur eine Seite der Musikpflege dar und zwar die für die Volkskultur weniger wichtige. Denn das ist schließlich für die Zuhörenden nur eine passive Musikpflege und zwar in ganz anderem Maße, als wenn etwa einige Freunde in stiller Stube beisammen sind und einer den anderen vorspielt. Denn je weniger die Gelegenheit, bei der wir Musik hören, mit dem Leben verwachsen ist, je mehr das Musikmachen an sich Selbstzweck ist, um so weniger kann es für das Volksempfinden fruchtbar werden. Für dieses ist am wichtigsten die Musik, die man selbst ausübt; und in der Hinsicht ist unserem Volk eigentlich die Musik ganz verloren gegangen, und es gilt hier im Grunde völlige Neuarbeit.

Die musikalische Armut unseres Volkes äußert sich zwiefach. Erstens ist es nicht mehr selber musikalisch tätig, zweitens bekommt es heute viel weniger Musik zu hören, als früher. Die erste Behauptung braucht kaum bewiesen zu werden, vor allen Dingen, wenn wir das „tätig" durch „schöpferisch" ergänzen. Daß der einst so blühende Garten unseres Volksliedes verschüttet ist, weiß jeder. Nur in einzelnen Gebirgsgegenden trifft man hier und da noch auf fruchtbares Land. Hier gedeiht im Zitherspiel auch noch eine volkstümliche Instrumentalmusik, bei der sich die schöpferische Phantasie des Spielers ergehen kann. Aber eine Gestalt wie Hans Thomas „Mondgeiger" wirkt heute, als sei sie aus einem Märchen. Und doch hat hier der alemannische Meister treu aus dem Leben geschöpft, allerdings aus dem Leben seiner Jugend. Denn ehedem waren die Bauernbuben, die Geige, Flöte oder Klarinette zu spielen verstanden, gar nicht selten. Das war zur Zeit, als noch jedes Städtchen und Dörfchen seine eigenen Musikanten hatte, die in

ihm wurzelten, aus ihm hervorgegangen waren und für musikalischen Nachwuchs sorgten. Es war die Zeit, als in evangelischen Landen die Kantoreien blühten und in katholischen Gegenden auch im kleinen Dorfe noch an Festtagen eine Instrumentalmesse zustande gebracht wurde.

Hier haben wir schon den Grund, weshalb unser Volk auch viel weniger Musik hört als ehedem, wenigstens viel weniger lebendige, mit dem Leben verwachsene, aus ihm hervorgehende Musik. Postillon, Nachtwächter und Türmer sind fast überall verschwunden. Das waren in musikalischer Hinsicht doch ganz wertvolle Faktoren. Ihre Lieder und Bläserstücklein klangen einst mitten in die Arbeit oder auch in die Ruhe, in das Vergnügen der anderen hinein. Sie reizten zum Mitsingen, sie erfüllten die Ohren und Herzen mit Tönen, und es war eine edle Kraft, die von diesen einfachen Weisen ausging. Herz und Gemüt wurden wenigstens auf Augenblicke über den Alltag erhoben. Viel bedauerlicher noch ist das Schwinden der Stadt- und Dorfpfeifereien, dieses weltlichen Seitenstückes zu den kirchlichen Kantoreien. Denn diese Stadt- und Dorfmusikanten warteten auf jede Gelegenheit, Musik in die Häuser, in die Gemeinde zu bringen. Da war kein kirchliches oder weltliches Fest, zu dem sie nicht aufspielten; keine Taufe, keine Verlobung, keine Hochzeit blieb ohne Musik. Beim Geburtstag gab's ein Ständchen, beim Tode erklang der trauernde und erhebende Choral. Es ist die Welt, die uns aus Ludwig Richters Bildern entgegenschaut, heimlich lockend, wie ein Wiegenlied aus ferner Jugendzeit.

Wir haben es ja bei Richters 100. Geburtstag erlebt, daß man, zumal auf „moderner" Seite, diese Zeit deutscher Gemütlichkeit so gern als philiströs verlästern möchte. Gewiß, auch damals war der Aufschwung zur Größe selten; aber war er etwa seltener, als heute? Unsere großen Dichter und Komponisten sind doch fast alle aus dieser „gemütlichen" Welt hervorgegangen. Und nun gar für das breite Volk als Ganzes! Was sollen ihm große Leidenschaft, überschwängliches Empfinden, titanischer Trotz, Scharfgeistigkeit und was alles wir an den gewaltigen Kunstwerken zu schätzen gewohnt sind. Als lohende Feuerbrände verzehren sich die wenigen Heldennaturen, die die Welt hervorbringt zum Heil oder Unheil der Menschheit. Diese aber hatte einst in deutschen Landen ein Herdfeuer, an dem sie sich behaglich wärmen konnte; heute ist dieses Herdfeuer erloschen. Wie wenig hat das Volk aber auch

heute von dem Großen in seiner Kunst; und wenn es wirklich dazu hingeführt wird, wie wenig ist es imstande, diese Größe zu genießen. Es ist ja so völlig unvorbereitet. Denn sein Alltag ist von so furchtbarer Nüchternheit und Kälte, daß es auch für den Festtag nicht mehr den feierlichen Aufschwung findet.

Einst hatte unser Volk eine Fülle kleiner Geselligkeitsfreuden, die sein Leben behaglich und friedlich gestalteten; heute hat man keine Zeit mehr, sich das Leben behaglich zu machen, denn die scharfe, ätzende Kritik, die seit den Tagen des „jungen Deutschlands" einsetzte, hat dem Volk seine kleinen Freuden verleidet. Man hat alle diese Bräuche mit dem herablassenden Spott oder der überlegenen Vornehmtuerei der aufgeklärten Modernität dem Volke verdorben. Fast ebenso sehr haben Staat und Kirche an der Vernüchterung unseres Landvolkes schuld. Die Verwaltung wurde vor einigen Jahrzehnten fast plötzlich von einem materialistischen Nützlichkeitstrieb erfaßt, in dem sie jegliches Schönheitsgefühl hintansetzte. Durch die Güterverkoppelungen, die Entfernung überflüssiger Hecken, kleiner Wälder, die mitten in die Feldmark gestreut waren, hat man die Landschaft ihrer heimlichen Reize beraubt. Gewiß, man hat dadurch einige Stück Land mehr gewonnen, aber keineswegs immer zum Nutzen der Gesamtheit. Denn es ist ja gar nicht wahr, daß Schönheit und Nützlichkeit im Widerstreite zueinander stehen. Gerade hier dürfen wir uns vielmehr fast zu einem Leibnizschen Optimismus bekennen. Denn um nur ein Beispiel anzuführen: mit den Hecken und Wäldchen verschwanden die Singvögel, mit dem Schwinden dieser nahmen die Insekten in einer vorher ungeahnten Weise überhand und machten den Nutzen, den die gewonnenen Landstrecken allenfalls bringen konnten, in zehnfacher Weise wieder zu schanden. Unendlich viel verhängnisvoller aber war die ideale Schädigung. Die Landschaft hat durch jene Maßnahmen oft ihre Schönheit eingebüßt. Gewiß, es wäre wohl kaum ein Bauer imstande gewesen, einem der Herren vom grünen Tisch zu sagen, was er an seiner Landschaft schön fand, und die Reize eines gekrümmten Flußufers, einer lebendigen Hecke hätte er sicher niemals gegen den nach dem Lineal regulierten Flußlauf oder den hölzernen Zaun, wenn nicht gar das eiserne Gitter zu verteidigen gewußt. Er mochte sogar vielleicht gern der Veränderung zustimmen. Hier sind eben unbewußte Werte am Werke. Die Vernüchterung des Landes hat unwiderstehlich eine Vernüchterung seiner Bevölkerung nach sich gezogen.

Diese hat die Freude und Liebe zur Heimat verloren; die verhängnisvolle Landflucht, die uns heute als eins der schlimmsten Gespenster unserer sozialen Verhältnisse bedroht, hängt, wenn ihre Ursachen auch hauptsächlich wirtschaftspolitischer Art sind, doch auch zu einem guten Teile mit dieser Schönheitsberaubung des flachen Landes zusammen.

Bei dieser Schönheitsberaubung ist eins der wichtigsten Kapitel die Einschränkung, ja Vertreibung der Musik. Es hat ehedem kaum ein Dörfchen gegeben, das nicht irgendwelche Volksfeste hatte, deren Vorhandensein sich gewiß nicht mit besonders logischen Gründen stützen ließ. Aber sie waren nun einmal da und wurden von groß und klein mit warmer Anteilnahme gefeiert. Nun kam plötzlich die Behörde und verbot Lehrern und Schulen die Mitwirkung, oder verbot auch, aus Gemeindemitteln die altgewohnten Zuschüsse zu geben. Damit war natürlich dem Feste der Boden untergraben, was etwa noch blieb, wurde zum kümmerlichen Reste. Im gleichen Sinne hat die Geistlichkeit an der Beseitigung alter Dorffeste mitgewirkt. Sie hat daraus, daß hierbei wohl gelegentlich über die Schnur gehauen wurde, die Unsittlichkeit dieser Feste gefolgert und glaubte nun, an ihr Ziel zu gelangen, wenn sie diese mit Stumpf und Stiel ausrottete. Welch verhängnisvoller Irrtum! Was hat man z. B. gegen die Spinnstuben gekämpft, weil dabei die Jünglinge und Mädchen eine so gute Gelegenheit zum Stelldichein hatten. Es ist ja gewiß in mancher Spinnstube nicht zugegangen, wie beim Bibelkränzchen, aber unsittlich doch wohl nur in ganz seltenen Ausnahmefällen; denn gerade die allgemeine Teilnahme des Volkes schützte vor Ausschweifungen. Und ist es etwa seither besser geworden? Ist nicht im Gegenteil der Verkehr der Geschlechter auf dem Lande bedeutend verroht? Ganz abgesehen davon, daß das Wirtshausleben gegen früher sich in ungeahnter Weise gesteigert hat. Nicht vernichten und bekämpfen, sondern veredeln muß man solche Einrichtungen. Das gilt auch von den Volksfesten. Es ist für jeden Dorfpfarrer ein Leichtes, solche Dorffeste in den rechten Schranken zu halten, ja, zu einer Stätte edelsten Vergnügens zu machen, wenn er dafür sorgt, daß die guten Glieder der Gemeinde daran teilnehmen. Es hieße doch, an unserem Volke verzweifeln, wenn man behaupten wollte, es sei edlen Vergnügungen unzugänglich. Diese alten Volksbräuche und Volksfeste haben immer einen gesunden Kern. Gewiß, sie sind vielfach verwildert und entstellt, aber man

kann sie doch wieder bessern, und zwar am allerbesten, wenn alle guten Elemente der Gemeinde daran teilnehmen.

Diese Darstellung der allgemeinen künstlerischen Verarmung unseres Landvolkes gehört in diesen Zusammenhang, weil die Volksmusik darunter am schwersten gelitten hat. Denn die Musik war der schönste Schmuck aller dieser Feste. Nicht nur, daß sich die Dorfmusikanten hierbei beteiligen konnten, hier war vor allen Dingen der Ort, wo das Volkslied lebendig aufblühte. Eine Blume kann nur wachsen und gesund weiterblühen, wenn sie im Erdreich steht. Die abgeschnittene Blume, mag man sie noch so sehr pflegen, hält nur kurze Zeit. So ist es mit den Volksliedern. Sie bleiben nur dann lebendig, werden gern und frei gesungen, wenn sie mit Lebensgewohnheiten und Lebensbetätigungen verwachsen sind. Von diesen losgelöst, verlieren sie ihre Bedeutung und damit auch bald die Beliebtheit im Volke.

Der Niedergang des Volksliedes

Das Thema ist beliebt. In weitesten Kreisen wird der Untergang des Volksliedes beklagt; die Mahnung, das Volkslied zu retten oder neu zu beleben, erschallt am häufigsten und lautesten. Mir scheint, es spreche hier häufiger die Teilnahme des Liebhabers von Kunst und Literatur, als die des Volksfreundes. Ein Stück jener selbstsüchtigen Naturfreude spielt mit hinein, die darüber klagt, daß durch eine neue Eisenbahn die stille Romantik eines abgeschiedenen Tales zerstört wird, aber nicht bedenkt, daß durch diese Schienenstränge vielleicht Tausenden ihre Lebensbedingungen erleichtert werden. Ich spreche jetzt natürlich von dem, was wir in der Literatur- und Musikgeschichte als Volkslied zu bezeichnen gewöhnt sind, also vom sogenannten „echten" Volkslied.

Ich bin, um das von vornherein zu sagen, der Meinung, daß das historisch echte Volkslied für unser Volk heute sehr oft nicht mehr echt ist. Man mache die Probe und nehme die volkstümlichste, weil am wenigsten mit philologischem Gewissen zusammengestellte, aller Volksliedsammlungen „des Knaben Wunderhorn" vor und lese die hier gesammelten Lieder einmal nicht als Gebildeter und Literaturfreund, sondern unter dem Gesichtspunkt, welche davon heute ein Mann, eine Frau aus dem Volke singen kann. Man wird nur eine sehr kleine Auswahl treffen können. Nur zum Teil liegt das an der schlechten Überlieferung der Lieder. Das „Zersungensein", wie Uhland es so schön nannte, hat seine ganz besonderen Reize des Geheimnisvollen, für die auch das Volk durchaus empfänglich ist. Nein, der Grund liegt darin, daß diese Lieder der getreue Ausdruck der Zeit sind, in der sie entstanden. Darin liegt ein außerordentlich großer Kunstwert, aber andererseits doch auch die Beschränkung für ihre praktische Verwendbarkeit. Denn wenn man auch heute noch ebenso liebt wie vor Jahrhunderten, so pflegt man doch anders von dieser Liebe zu singen. Man blicke doch auf Goethe.

Kaum ein zweiter hat mit so tiefen Zügen aus dem Borne des Volksliedes getrunken. Trotzdem hat er seine Lyrik niemals mit Absicht „im Volkston" gehalten. Er hat vom Volkslied nur gelernt, einfach und schlicht zu sagen, was er selber fühlte. Das „Heideröslein" ist im philologischen Sinne kein Volkslied, ebensowenig wie Uhlands Lied vom „guten Kameraden". Das Volk hat aber trotzdem beide in sein Herz geschlossen, was es mit den Hunderten und aber Hunderten von Liedern, die ihm neuerdings als „im Volkston" angepriesen werden, nicht getan hat. Das Volksgemüt aber hat zu entscheiden und nicht das Philologenhirn. Es gibt darum keinen verhängnisvolleren Fehler für eine Neubelebung des Volksgesanges, als den Versuch, die alten „echten" Volkslieder wieder lebendig machen zu wollen. Bei aller Achtung vor der Arbeit einzelner großer Vereine, die danach streben, und beim besten Glauben an ihre Erfolge im Gesangverein, etwas Dauerndes wird auf diesem Wege sicher nicht erreicht. „Ein schönes neues Lied" heißt es hundertmal zur Empfehlung auf den alten „fliegenden" Blättern. Schöne neue Lieder will und braucht auch das Volk von heute.

Das „neu" ist nicht im buchstäblichen Sinne zu fassen. Aber auf keinen Fall darf das Volk einem Liede gegenüber das Gefühl des Alten oder gar des Veralteten haben. Das weckt unbedingt sofortige Abneigung, ebenso, wenn die Volkstümlichkeit in derben oder in besonders charakteristischen Wendungen zum Ausdruck kommt. Auch der Bewohner des abgelegenen Dorfes bekommt heute so viel von der neuen Zeit, von ihrer Sprache und ihrer Ausdrucksweise zu hören, daß er sofort das Alte spürt. Da dem Volkskind aber nun alle historischen und ästhetischen Gesichtspunkte fehlen, empfindet es nur den Unterschied des Liedes, das es selber singen soll, von dem, was die vornehmen Leute singen, die ihm sonst immer sich als Vorbild hinstellen: es bekommt die Empfindung, daß man ihm etwas Minderwertiges aufzwingen will. Und abgesehen davon, das Volk muß sein Fühlen in seinen Liedern ausdrücken können. Gerade wer naiv ein Lied singen soll, darf aus keinerlei geistigen Rücksichten zu seiner Wahl kommen. Nun ist es doch selbstverständlich, daß jene unserer neueren Dichter, die volkstümlich zu fühlen verstanden, viel eher dem Empfinden ihrer Zeitgenossen gerecht wurden, als irgendein Sänger des 14., 15. oder 16. Jahrhunderts. Goethe, Uhland, Wilhelm Müller, Eichendorff, in einzelnen Stücken der sonst so feine Mörike, ganz vereinzelt auch Heine, und daneben

noch viele, viele andere, weniger bekannte, das ist der Hort, aus dem wir eine sehr große Zahl von Gedichten holen können, die Lieder für unser Volk, also „Volkslieder" werden können. Daneben lebt ja noch manches Alte, und im Gebirge entsteht auch heute noch häufiger, als man glaubt, ein neues Lied im Volk. Das muß natürlich sorgsam gehegt werden.

Schwieriger, als um volkstümliche Texte, wäre es um volkstümliche Weisen bestellt, wenn man auch sie aus der neuesten Musik gewinnen müßte. Aber gerade hier ist die Erhaltung alter Melodien viel eher möglich. Allerdings darf man sich auch dabei nicht von philologischen oder historischen Grundsätzen leiten lassen. Jene Tonschritte der alten Tonarten, die unserem Ohre ungewöhnlich klingen, müssen durch die entsprechenden neuen ersetzt werden. Dann aber wird man eine Fülle alter Weisen sammeln können, denen neue Texte unterzulegen sind. So hat es ja auch das alte Volkslied in seiner Blütezeit mit Vorliebe gehalten, daß es die Melodie beibehielt, aber den veralteten Text durch einen neuen ersetzte. Daneben bietet unser älteres Kunstlied große Ausbeute. Die Schulz, Reichardt, Zumsteeg, auch Karl Maria von Weber u. a. sind durch die strahlende Erscheinung Schuberts zu sehr in Schatten gestellt worden. Viele ihrer Lieder können um so eher Volkslieder werden und verdienen es, als sie ohne Begleitung gedacht sind. Denn das ist natürlich Vorbedingung des Volksliedes, daß man es überall singen kann, daß man nicht erst des Instruments bedarf, um sich zu begleiten. Die Melodie muß für sich allein als geschlossenes Gebilde wirken.

Natürlich können auch die Instrumente zur Mithilfe herangezogen werden. Obenan stehen die alten volkstümlichen Instrumente Laute, Gitarre und Zither. Zwar ist nur die letztere noch in lebendigem Gebrauch; da aber in den letzten Jahren der Gesang zur Laute im Konzertsaal immer häufiger geworden ist, wird diese Form des Musizierens wohl bald den Weg ins Bürgerhaus und von da auch wieder ins Volk zurückfinden. Diese Instrumente haben für das volkstümliche Musizieren die großen Vorteile, daß sie ebenso geeignet sind zur Selbstbegleitung für den einzelnen, wie zur Unterstützung des geselligen Singens daheim und draußen im Freien, ja auch beim Spazierengehen. Man denke an die Mandoline in Italien. Wenig bedeutend für diese Seite des Musizierens sind die Blasinstrumente, die durch die ländlichen Bläservereinigungen und Harmoniemusiken leicht zu verbreiten sind. Nur wenige Instrumente kommen da über den Charakter der Füllstimme hinaus.

Bei alledem ist nun eins nicht zu übersehen. Die menschliche Hörweise ist in einer steten Entwicklung begriffen, nicht nur hinsichtlich der Harmonie — was empfinden wir heute nicht alles als schön, was frühere Zeiten entsetzt hätte! wer denkt heute noch bei Wagner an Kakophonie, über die noch unsere Väter sich bei ihm entsetzten! —, der Wandel betrifft auch die Klangfülle. Nun sind die obengenannten Instrumente nicht nur durchaus nicht leicht zu erlernen, sondern sie wirken auf das heutige Ohr auch zu dünn im Klang. Man ist heute eine vollgriffige Vielstimmigkeit gewöhnt. Diese gewährt nur das Klavier. So verdrängt dieses denn auch überall jene andern Instrumente bei der Begleitung zum Gesang wie zum Tanz. Mögen also jene Instrumente für das Singen im Freien Vorzüge haben, der Siegeszug des Klaviers als Hausinstrument ist nicht aufzuhalten. Besser als darüber zu klagen, ist, ihn zum Wohle der Volksmusik auszunützen. Das ist insofern schwierig, als das Klavier ein teures Möbel ist und viel Raum beansprucht. Infolge des teuern Preises kommen die ausgedienten Klavierinvaliden in den Besitz der einfachen Leute; an diesen abgespielten Drahtkommoden kann aber kein Mensch Freude haben.

Das hat den Komponisten Otto R. Hübner, der sein feines Empfinden für Volksmusik in zahlreichen einfachen Kompositionen neuzeitlicher Lyrik bewährt hat, auf den Gedanken gebracht, durch Einfachheit der Ausstattung und Beschränkung des Umfangs ein gutes, billiges Klavier zu schaffen. Er nennt es Pianetto. Die Pianofortefabrik August Förster in Löbau lieferte Anfang 1907 das erste Instrument solcher Art. Der Erfinder berichtet über seine Erfahrungen und Absichten (Türmer 1909): „Dieses erste Pianetto verfügte über 4 Oktaven (C bis g^3) und bewährte seinen vollen Klang recht gut bei einem Volksliederabende vor etwa tausend Zuhörern. Genannte Fabrik fertigte danach Klaviere von $4\frac{1}{2}$ und 5 Oktaven, welche letzteren, bei einem Tonumfange von con. A bis a^3, das Klanggebiet der menschlichen Singstimme so weit umfassen, daß sie als Begleitinstrumente für Chor- und Einzelgesang völlig genügen. (Man erinnere sich, daß Mozart kein größeres Klavier benutzte!) In der Form erscheint das Pianetto als verkleinertes Pianino, also hochgebaut, denn die frühere Tafelform ist ja überwunden. Sehr leicht ließe sich dieses kleine Pianino, das äußerlich an einen Schreibtisch erinnert, als solcher in zweiter Linie verwenden: der Klavierdeckel braucht nur entsprechend verbreitert und einige Fächer unten angebracht zu werden. Wie willkommen wäre eine derartige Kom-

bination für Minderbemittelte oder bei Platzbeschränkung! Derartige Instrumente dürfen selbstverständlich, wenn sie weiten Volkskreisen dienen wollen, einen gewissen billigen Preis nicht übersteigen; in der Menge werden sie sich auch, bei einfacher Ausstattung, wohlfeil und doch gut herstellen lassen. Daneben behalten natürlich die großen Instrumente, die neuerdings sogar an Tonumfang wachsen, für Virtuosen oder fortgeschrittene Klavierspieler ihren künstlerischen Wirkungskreis. Derjenige des Pianettos erstreckt sich auf die Pflege der Volksmusik in Schule und Haus. Wenn sich nun unsere Schulgemeinden — wo nötig, mit staatlicher Beihilfe — zur Anschaffung derartig billiger Klaviere entschließen wollten (in den Seminaren würde es an Stelle der Violine schnell eingeführt werden), so würden solche, zumal auf dem weiten Lande, außerordentlich zur Förderung einer guten Volksmusik beitragen. Welch veredelnder Einfluß sich dadurch aber von der Dorfschule aus über das ganze Land verbreiten müßte, ist gar nicht abzusehen: denn der Kulturwert solcher Einwirkung auf unser deutsches Volk wäre ein unberechenbar großer! — Auch in den Städten könnte das kleine Hausklavier (und zwar mit entsprechender Dämpfervorrichtung) sehr segensreich wirken: ein guter Hausfreund, ein Bindemittel für die Familie, ein Erzieher zu höherer Lebensanschauung, ein Stifter seelischer Genüsse — alles das könnte es werden. Daneben hätte es den verdienstlichen Kampf gegen jene verderbliche Varietemusik und andere niedere Kunst zu führen, die unser Volk vergiftet. Welch lohnender Beruf! — Unser liebes Volkslied aber, dieser treue Gefährte des deutschen Volkes seit ältesten Zeiten, könnte durch seine Begleitung nur gewinnen; während unser allgemeines Liederschaffen, durch das neue Volksklavier frisch angeregt, sich wieder einfacheren Formen zuwenden und, der deutschen Eigenart entsprechend, sich gemütvoller, innerlicher, schlichter und vertiefter gestalten würde! Mögen daneben für kompliziertere Menschen vielgestaltige Kunstgesänge im Konzertsaal erklingen (das deutsche Lied stuft sich ja von jeher tausendfältig ab): für die große Menge des Kulturmittelstandes brauchen wir gute einfache Lieder, geeignet, den allgemeinen Musikdurst mit schlichter Hausmusik zu stillen." —

Wie wenig allerdings unsere heutigen Komponisten imstande sind, wieder fürs Volk zu schreiben, beweisen die drei Sammlungen „im Volkston", die aus den zehntausend Eingängen bei dem Preisausschreiben der „Woche" zusammengestellt wurden. Nicht ein einziges dieser Lieder wird imstande sein, wirklich Volksgut zu

werden, ganz abgesehen von der völlig verfehlten, von Geschäftsmacherei eingegebenen Art der Verbreitung, der Verquickung des ganzen mit Preisausschreiben, Abstimmungen der Käufer und dergleichen mehr. Ich will mich nicht auf eine Kritik der einzelnen Nummern einlassen, aber um nur aus dem ersten Heft ein bezeichnendes Merkmal, wie diesen Komponisten die volkstümliche Einfachheit abgeht, hervorzuheben, sei bemerkt, daß R. Becker, S. Ochs, H. Sommer und W. Kienzl für ihre Lieder je etwa 800 Noten brauchen. Noch etliche mehr hat Pfitzner, Bungert über 900, Brüll gar über 1200. Damit vergleiche man, daß die vierstimmigen Sätze von „Sah ein Knab' ein Röslein steh'n" und „Jetzt gang i ans Brünnele" nur je 199 Noten, „Ich hatt' einen Kameraden" 164, „Robin Adair" sogar nur 151 Noten haben. Bei nur ganz wenigen der Lieder ist die Melodie unabhängig von der Begleitung gedacht, so daß sie wirklich nichts einbüßt, wenn die Begleitung wegbleibt. Viele der Melodien widerstreben dem mehrstimmigen Singen, und verfehlen damit gleich eine der Hauptbedingungen des Volkstümlichwerdens. Für jemanden, der auch nur eine Ahnung hat, wie das Volk gern singt, ist es unbegreiflich, daß nicht alle Lieder von vornherein auf die mehrstimmige Ausführung Bedacht nehmen.

Man gestatte mir hier eine persönliche Abschweifung. Ich habe das Glück gehabt, den schönsten Teil meiner Jugend im schweizerischen Bauernhause meiner Mutter verleben zu dürfen. Das war ein rechtes Singehaus, hoch oben in den vorderen Jurabergen. Das Bauern war hier eine schwere Arbeit, aber zu einigen Liedern hat es auch an Wochentagen fast immer gelangt. Das war abends, wenn man nach dem Nachtessen sich noch auf der Bank vor dem Haus ein Viertelstündchen — so war wenigstens die Absicht — ausruhte, und die Kühle der Abendluft, die vom Berg herunterstrich, nach dem auf diesem Kalkboden doppelt heißen Tage genießen wollte. Da fing immer eine Sopranstimme ganz unvermittelt an. Der Alt fand sich schnell dazu, da er ja ebensooft Anstifter des Ganzen gewesen, aber natürlich selber nicht anfangen konnte. Die „Buben" hatten zwar erst behauptet, zu müde zu sein, aber lange widerstand der Baß doch nicht, zumal wenn eine Stelle kam, bei der er für sich allein einen schönen Einsatz hatte, und nun fielen auch die Tenöre schließlich ein. Von den Nachbarhäusern kamen etliche herüber und sangen mit. War man hier still, so klang's sicher aus dem Unterdorf herauf, denn dort saßen sie auch irgendwo und sangen, und durchs ganze Bergdörfchen wallten so die Lieder auf und ab, zeigten, daß,

wenn Hände und Füße auch noch so müde waren, die Herzen immer noch Gottes- und Weltfreude genug besaßen, um Schönheit lieben zu können. Dann hinüber und herüber „Guet Nacht", „Schlofet wohl", noch etliche verhallende Schritte — jetzt liegt das Dörflein im Schlaf, morgen früh erwacht es mit der Sonne zu neuer Arbeit. —

Das ist nun heute lange her, und wenn ich jetzt wieder heimkomme, ist es nicht mehr wie früher. Es geht jetzt eine Bahn am Fuße des Berges vorbei, gewaltige Sandsteinbrüche sind angelegt, in denen die Hälfte der Dorfbewohner lohnendere Arbeit findet, als sie der Acker gewährt, eine Fabrik ist natürlich auch dabei, und die Steinhauer und Fabrikarbeiterinnen wollen droben nicht mehr singen, wie sie ehedem gesungen haben, wenn sie abends heimkamen. Die Lieder sind ihnen nicht modisch genug. So war's wenigstens noch vor ein paar Jahren, inzwischen hat sich das Verhältnis wieder gebessert. Der Pfarrer des Dörfchens hat das Verdienst davon. Er hat selber sich an die Spitze des Gesangvereins gestellt nud hat mit Bewußtsein hier die alten Lieder wieder aufgenommen; und wenn er auch ein katholischer Geistlicher ist, so scheut er sich doch nicht, abends in der Dämmerung vor einem Hause vorzusprechen, wo Burschen und Mädchen beieinander stehen und sie zu einem Lied zu ermahnen. Ja, er singt sogar mit und schweigt nicht einmal still, wenn von Liebe die Rede ist. Ihm ist es auch zu danken, daß der Brauch des Johannisfeuers in dem Dörflein so schön gefeiert wird, wie nur je in früherer Zeit, denn er geht selber mit hinauf und hat oft genug den Burschen gezeigt, daß auch er die Scheibe gehörig schwingen kann.

Ich glaubte zu dieser Abschweifung ins Persönliche ein sachliches Recht zu besitzen, denn der große Mangel fast aller unserer Bestrebungen für eine Volkskunst liegt ja darin, daß sie von Leuten unternommen oder geleitet werden, die niemals mit dem Volk in inniger Berührung gestanden haben. Herren in Frack und Zylinder halten Bauern Vorträge, daß sie ihre Volkstrachten beibehalten müßten; auch der Herr Amtmann sagt das bei jeder Gelegenheit. Aber seine Frau und seine Töchter würden es als schroffe Beleidigung zurückweisen, wenn sie selber in Volkstracht erscheinen sollten; es sei denn bei einem Kostümfeste. Wir Deutsche stehen hierin weit hinter anderen Völkern zurück. Der Ungar trägt gerade bei feierlichen Gelegenheiten mit Stolz seine Nationaltracht; die russische Weltdame, die im Petersburger Salon nur in Pariser Kostümen einhergeht, hat Stilgefühl genug, die russische Volkstracht

als eine nötige Beigabe zu ihrem sommerlichen Landaufenthalt zu betrachten; und in Skandinavien waren es die gebildeten Stände, vorab die Studenten, die die alten Nationaltänze, mit denen die Volkslieder aufs innigste verbunden sind, sammelten, für ihre Einführung in die gute Gesellschaft sorgten und so wieder auf die Verbreitung und Erhaltung im Volk zurückwirkten. Von unseren Hoffesten hört man allenfalls, daß ein kunstreiches Menuett, eine Gavotte neu einstudiert worden sei; daß man jemals die köstlichen Volkstänze, wie sie etwa noch vor einem Jahrzehnt in manchen Gegenden Schlesiens lebendig waren, aufgenommen habe, ist mir unbekannt.

Diese Mitwirung der gebildeten Kreise ist aber unerläßlich. Denn das Volk sieht zu, was die Vornehmen tun, und eifert ihnen nach. Wenn aus den Wohnungen der Pfarrer, Lehrer, Beamten nur Kunstlieder auf die Straße klingen, wenn in den Gesangvereinen das Volkslied beiseite gelassen wird, weil die durchkomponierten Lieder schwieriger und vornehmer sind, so darf man sich nicht wundern, daß das Volk seine Weisen als verachtete aufgibt und sich verpflichtet fühlt, die blödesten neuen.Gassenhauer möglichst schnell zu erlernen, da sie ja die neueste Mode darstellen.

Seitdem der Kaiser nach dem Frankfurter Sängerwettstreit die Notwendigkeit der Pflege des Volksliedes so scharf betont hat, werden allerorts Versuche zu dessen Neubelebung gemacht. Ich sehe davon ab, diese vielfach nur von geschäftskundigen Verlegern zur Ausnutzung einer günstigen Konjunktur herausgegebenen Sammlungen zu besprechen. Das gehört ja auch nicht hierher. Aber damit wir uns keiner Täuschung über die Hilfsmittel, die uns zur Verfügung stehen, hingeben, ist wenigstens kurz auf die zahlreichen Versuche hinzuweisen, die alten Volkslieder mit ihren Melodien zu erhalten. Seit den Tagen der Romantiker sind eine Anzahl solcher Sammlungen erschienen, in denen zur Melodie eine möglichst einfache Begleitung gesetzt ist. Es ist nicht zu leugnen, daß diese Sammlungen ihren Zweck nicht erfüllt haben; sie haben das Volkslied nicht lebendig zu erhalten vermocht. Diese Sammlungen von Bearbeitungen mit Klavierbegleitung haben sich auch nicht an das eigentliche Volk gewendet, sondern an das musikalische Haus. Das Volk braucht erstens keine großen Sammlungen, zweitens keine Klavierbegleitung. Man muß sich eben ganz genau darüber klar sein, was man will und danach die Wege wählen, die zum Ziele führen können. Es ist leicht erklärlich, daß erwachsene Musikfreunde

zu ihrer Volksliedersammlung nur dann greifen, wenn sie von vornherein das Verlangen haben, ein Volkslied zu singen; in diesem Fall bedürfen sie aber nicht erst der Anregung, sondern sie geben sich diese selbst. Die dazu gehörige Begleitung in einfachen Dreiklangsfolgen kann sich ein jeder Musiker extemporieren. Es ist auch ganz sicher, daß das verdienstvollste Buch für die Erhaltung des Volksliedes bei den Gebildeten das Kommersbuch ist, und ich bin der letzte, der diese Wirkung unterschätzt. Denn nur wenn in den gebildeten Ständen das Volkslied beliebt ist, kann das Verhältnis eintreten, daß das breite Volk bei den Vornehmen die Lieder zu hören bekommt, die es selber auch singen soll. Völlig nutzlos in dieser Hinsicht sind kunstvolle Bearbeitungen von Volksliedern, wie sie am feinsten Johannes Brahms geliefert hat. Denn wenn auch in ganz anderer Art als ehedem, so entspricht doch diese Bearbeitungsweise jener alten Kontrapunktik, für die das Volkslied nur das Material zu einer kunstvollen Verarbeitung abgab, die zum Selbstzweck erhoben wurde. Nein, wir stehen hier vor einer ganz neuartigen Aufgabe, die einer neuartigen Lösung bedarf. Es verlohnt sich, daß wir alle unsere besten Kräfte anstrengen, um das Ziel zu erreichen. Denn je mehr wir erkennen, daß die ganze soziale Frage keineswegs bloß eine Magenfrage ist, um so wichtiger müssen uns jene geistigen Werte erscheinen, die imstande sind, in das menschliche Leben Glück und Freude zu bringen. Da aber steht am allerhöchsten die Musik. Die Musik wieder in das Leben unseres Volkes zu bringen, muß das Ziel jedes wahren Volksfreundes sein.

Volkslied und Gassenlied

In den Bauernlandschaften, die ich im Sommer aufsuche, genügen mir immer wenige Tage, um mich ganz heimisch zu machen, während es mir nach jahrelangem Aufenthalt nicht gelingt, für die moderne Großstadt Heimatgefühl zu haben. Sicher spielen da Herkunft und persönliche Anlage mit; aber wenn ich auch bei Alteingesessenen alter Städte oft einen stark ausgebildeten Ortsstolz gefunden habe, wahres Heimatgefühl war auch bei ihnen gebunden an eine enge Gasse, einen winkeligen Platz oder an eine charakteristische Naturerscheinung in der Nähe. In den modernen Großstädten entwickelt sich ein Ähnliches nicht; einmal weil diese charakteristische Sonderart der nur Wenigen gehörigen Einzelheit fehlt — alles liegt möglichst offen und frei für den Verkehr —; sodann weil die Gleichförmigkeit der Inneneinrichtung des modernen Hauses in Verbindung mit der „Zieh"-Lust die erste Vorbedingung alles Heimatgefühls — das Empfinden vom Vaterhaus — unmöglich macht.

Dieses Heimatgefühl ist die Vorbedingung aller echten Volkspoesie und -musik, ist also vor allem die Vorbedingung des Volksliedes. Allenfalls kann noch ein sehr ausgeprägtes und charakteristisches Standesbewußtsein oder ein großes Erleben jene gemeinsame Grundlage des Empfindens und Fühlens, aber auch jene gemeinsame Anschauungsweise der Innen- und Außenwelt schaffen, aus der allein eine nach ihrem ganzen Wesen gemeinsame Empfindungskunst erblühen kann. Dieses Allengehören — weil es aus jedem einzelnen heraus gewachsen sein kann — ist das Wesentliche aller Volkskunst. Das Volkslied ist volklich, nicht persönlich. Gewiß ist es oft aus einem persönlichen Erlebnis des Dichters herausgewachsen. Aber der hat aus einer Art Schamgefühl alle nur ihm allein gehörenden Begleitumstände weggelassen und dafür jene allgemeine Redeweise eingeführt, die das Volk überhaupt so liebt. Auch heute

noch bewegen sich z. B. die Neckgespräche in solchen allgemeinen Anspielungen, sprichwortartigen Wendungen, daß der Fremde oft verwundert ist, wenn er plötzlich gewahren muß, wie das in „Redensarten" geführte Gespräch so persönlich zugespitzt war, daß es in Handgreiflichkeiten ausgehen kann. Die Erscheinung des Schnadahüpfls beruht auch auf dieser Tatsache.

Es handelt sich also hierbei nicht um jene Erhöhung ins Typische, die der Kunstdichter in seinen erhabensten Gebilden vollzieht, und die die denkbar stärkste Persönlichkeitsoffenbarung ist, weil sie dieses Persönliche so ins Ungeheure steigert, daß es alles Gleichgeartete in der Gesamtheit umfaßt. Es handelt sich beim Volkslied eher um eine Verminderung des persönlichen Erlebnisses, die eine künstlerische Abschwächung bedeuten würde, träte nicht die Zauberkraft des sozialen Fühlens ein. Dieses Sozialgefühl in der Kunst ist von weitreichendster Kraft, wie jeder beim Choralgesang einer Massenversammlung, bei den oft leierartigen Prozessionsgesängen, bei der Bedeutung an sich schwacher Revolutionslieder usw. erfahren kann. Deshalb wirken auch in dieser Volkskunst formelhafte Elemente, durch die jede Kunstpoesie entstellt würde, als Verstärkung.

Wir brauchen nur unser altes deutsches Volkslied anzusehen, um überall die Bestätigung dieser Behauptungen zu finden. An die ungeheuren Ereignisse der Kreuzzüge und der Geißlerfahrten, bei denen Tausende von Herzen im Gleichtakt derselben überwältigenden Empfindungen schlugen, knüpfen die ersten unserer erhaltenen Volkslieder. Die Art, wie Neithart von Reuenthal der ritterlichen Hofpoesie ein aus den (allerdings parodierten) Elementen der Bauernlyrik genährtes „dörperliches" Singen entgegenstellen konnte, beweist, daß der neben dem Rittertum allein volklich ausgebildete Stand der Bauern damals bereits ein Volkslied besaß. Aber auch später sind die Städte trotz des glänzend ausgebildeten Bürgertums nur verhältnismäßig schwach am Volkslied beteiligt. Denn die Handwerks- und Fuhrmannslieder muß man, wie die Landsknechtslieder, der Standespoesie zurechnen. Den Städten fehlt eben die Urkraft aller wahren Poesie: der Zusammenhang mit der Natur. Den Städtern gelingt darum eher alle gesellige und öffentliche Kunst: in der Poesie der erzählte oder dramatisierte Schwank und die Satire, vor allem aber Architektur und Kunstgewerbe. Jene zarten Volkslieder, deren innige Schönheit uns heute noch ergreift, deren

sinnige Bilder uns heute noch überzeugen, deren elementares Empfinden uns heute noch durch seine schlichte Größe überwältigt, sind Landgewächs, Bauerngut.

Das Gedeihen des Volksliedes hängt darum aufs engste mit dem des Bauernstandes zusammen. Dabei ist weniger an soziales oder gar materielles Gedeihen zu denken, als an das geistige und seelische. Das deutsche Bauerntum erlitt, nachdem es in den Bauernkriegen durch das Hinschlachten ungezählter Tausende geschwächt worden, eine fast völlige Vernichtung durch den Dreißigjährigen Krieg. Der kümmerliche Rest der ländlichen Bewohnerschaft sah sich äußerlich in den Zustand von Tieren versetzt; von den ländlichen Bildungsstätten, den Klöstern zumal, waren schier alle verwüstet. Auch die kleinen Kulturzentren, die mit den Ritterburgen überall im Lande herumgestreut waren, lagen verwüstet. Ihre Bewohner waren in die Städte gezogen oder hatten sich Stellungen im Beamtentum der Höfe oder beim neuartig entwickelten Soldatenstand gesucht. Man übersieht zu leicht, welche unschätzbare Fülle schöneren und reicheren Lebens das deutsche Landvolk im späteren Mittelalter und noch über die Reformation hinaus mit dem Ritter- und Klosterstande, die beide durchaus im flachen Lande wurzelten, mitgenoß.

Die neuere Kultur ist in allem städtisch. Alle die großen neuen Erfindungen begünstigten diese Entwicklung. Die Buchdruckerkunst setzte städtische Verhältnisse voraus; das Schießpulver machte die bisherige Verteidigung auf den Burgen und in geringer Mannschaft zunichte. Die Kirche machte diese Entwicklung mit: die neu gegründeten Orden der Franziskaner und Dominikaner waren städtisch. Gleichzeitig entwickelte sich das Hofwesen zur Residenz, womit auch der Adel seinen städtischen Mittelpunkt erhielt; das Land war von jetzt ab für diese Kreise nur „Besitz", die Landbewohner auszunutzende Arbeiter, die einem mit dem „Leib eigen" waren, und deren seelische Bedürfnisse möglichst hintangehalten wurden, weil durch sie zuerst auch die höheren Ansprüche ans materielle Leben geweckt worden wären.

So ist seit dem Dreißigjährigen Kriege in steigendem Maße die deutsche Lebenskultur städtisch geworden. Die Begriffe der Wohlhabenheit, Vornehmheit, Bildung und der Genußmöglichkeiten des Lebens verbanden sich für das Landvolk immer mehr mit der Stadt. Die Beschränkung der Freizügigkeit der Landbewohner war von jeher ein Mittel gegen die Flucht in die Städte, deren

innerste Ursache überall weniger die Hoffnung auf ein besseres materielles Fortkommen ist, als die Erwartung, an der Genußtafel des Lebens einen besseren Platz zu bekommen. Daß daneben auch wieder ein selbstbewußter und stolzer, ja hochmütiger Bauernstand aufkam, sei nicht übersehen. Aber dieser suchte sein Übergewicht gegen die ärmeren Standesgenossen in einem gewissen Herrentum, das gerade für die Schönheitskultur des Lebens sich von den Errungenschaften des städtischen Bürgertums nährte.

Nach meinem Gefühl hat sich das alles im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr nach dieser Richtung weiter entwickelt. Alles, aber auch alles trägt dazu bei, dem städtischen Leben und Empfinden auch auf dem Lande das Übergewicht zu verschaffen.

Wichtiger, als das auf dem steten Anwachsen der Industrie auch auf dem flachen Lande beruhende materielle Übergewicht des Städtetums, ist für unseren Fall das geistige. Es ist naturgemäß, daß alle höheren Schulen an größeren Orten untergebracht sind. Abgesehen von der Bedeutung der Umwelt hängt damit auch zusammen, daß auf diese Weise die Bewohner der Städte viel eher in den Besitz der höheren Bildung gelangen. Für das Landkind ist das Studium, sobald es über die Volksschule hinausgeht, nicht nur viel mühseliger, sondern auch viel kostspieliger. Daher kann das Land bei weitem nicht die seiner Volkszahl entsprechende Beteiligung für die gebildeten Berufe aufbringen. Diese bestehen also zumeist aus Städtern; der Begriff „Stadt" darf in der Hinsicht ruhig auf die größeren Landflecken, die immer ein gut Teil „Herren"-Bevölkerung haben, ausgedehnt werden. So werden Städter zu den Lehrmeistern, Vorgesetzten und Vorbildern des Landvolks als Lehrer, Pfarrer, Juristen, Ärzte, Beamte. Es ist nicht zu verwundern, daß alle diese Leute in einem gewissen Gegensatz zum Landvolk empfinden. Für den katholischen Pfarrerstand war das bis vor kurzem anders. Der kam vorwiegend aus dem Bauerntum und hatte eine Vorliebe für dasselbe. Die große sozialdemokratische Bewegung hat aber unter Leo XIII. dahin geführt, daß die Erziehung der katholischen Theologen die Arbeiterfrage so in den Vordergrund rückt, daß heute auch die katholische Geistlichkeit rein ländlicher Gegenden durch die an sich ja gewiß wertvolle soziale Organisation der Bauernschaft dieser immer mehr von ihrem ursprünglichen Charakter wegnimmt. So überwiegt auch in den Lehrbüchern der ländlichen Volksschulen der städtische Geist. Städtisch ist aber auch alles andere, was an Bildungs-

kräften aufs Land kommt: städtisch ist die ganze Presse, selbst die agrarische; städtisch ist die ganze Kunst. Städtischen Geistes voll sind selbst die Organisationen zur Hebung der Kunstpflege auf dem Lande, wo nicht gar manches, wie vielfach die Pflege der Bauernkunst, halbwegs Ästhetenkram ist. Aber aus der Tatsache, daß auch die aus genauester Kenntnis des Landvolks und wärmster Liebe zu ihm entstandenen derartigen Unternehmungen z. B. für Bauernkunst der Rentabilität wegen eine städtische industrielle Einrichtung erhalten mußten, erkennen wir, daß hier ein völliger Wandel aller Grundbedingungen des Daseins eingetreten ist.

Es wäre darum auch töricht, sich in unfruchtbaren Klagen über diese Erscheinungen zu ergehen, die im Volksleben mit derselben Notwendigkeit sich vollziehen, wie der Wandel der Jahreszeiten in der Natur. Töricht wäre es auch, eine Abänderung, die wir wohl Besserung nennen möchten, zu erwarten von mehr platonischen Maßnahmen aus ästhetischen Gründen; töricht, hier einen Konservativismus durchsetzen zu wollen, der auf keinem Lebensgebiete möglich ist; töricht, Haß zu pflanzen zwischen den verschiedenen Volksteilen.

Die Arbeit muß hier viel weitsichtiger einsetzen und mit weitschauender Geduld durchgeführt werden.

Da die Städte bei den gegebenen Verhältnissen die Ausstrahlungspunkte für Kultur und Kunst bleiben werden, muß danach getrachtet werden, den Kunstgehalt dieser Sammelbecken zu verbessern. Wenn die städtische Kunst und Kultur gut sind, so braucht ihre Verbreitung auf das Land nicht beklagt zu werden. Gewiß wird auch dann noch ein gewisser Gegensatz gegen das Ländliche vorhanden sein; oder genauer ein großer Teil des ländlichen Lebens wird in dieser von den Städten ausgestrahlten Kunst nicht zum Ausdruck kommen. Aber einmal dürfen wir auf die sieghafte Kraft aller guten Kunst vertrauen. Wie jetzt die von den Städten bezogene Afterkunst auf dem Lande jeden Trieb zu eigener Kunsttätigkeit ertötet, so wird gute Kunst auf alles ihr Verwandte befruchtend wirken. Dann aber hat in der großen Wellenbewegung der Entwicklung die städtische Selbstgenügsamkeit wieder einmal ihren Berg überstiegen; eine große Sehnsucht nach Natur erfüllt alle Kreise, auch die des für unsere Absichten besonders wichtigen vierten Standes. In ganz anderem Maße, als früher, strebt die städtische Arbeiterbevölkerung in allen freien Stunden

nach der Natur draußen; viel mehr, als ehedem, sucht sie die in ihrer Bescheidenheit oft geradezu rührenden Möglichkeiten zu ländlicher, man kann auch sagen landwirtschaftlicher Betätigung. Die um alle Städte sich ausdehnenden Laubenkolonien, für die die Arbeiter verhältnismäßig sehr große Opfer an Geld, Zeit und Mühe aufbringen, sind für mich eine der trostvollsten Erscheinungen unseres sozialen Lebens.

Nicht minder schön und zur besten Zuversicht ermutigend ist die Tatsache, daß die Arbeiterbevölkerung für gute Kunst sehr zugänglich, ja vielfach von einem wahren Hunger danach erfüllt ist. Wenn heute die Arbeiterschaft vielfach als ein Hort der Schundkunst erscheint, so ist das nur die Folge der unleugbaren Tatsache, daß man eben jahrzehntelang hier alles hat gehen lassen, bis die allgemeine Verwilderung einriß. Zielsichere, ruhige und allumfassende Arbeit wird hier reiche Früchte ernten. Und wenn erst die Sozialdemokratie dahin gelangt ist, die Kunst nicht nur in Worten, sondern in der Tat als „frei" zu betrachten, und sie infolgedessen um der ihr innewohnenden Werte willen pflegen und nicht in tendenziöser Weise zu Parteizwecken mißbrauchen wird, so wird man mit Hilfe ihrer Organisationen auf diesem Gebiete ungeahnte Fortschritte machen.

Im übrigen sehe ich den eigentlichen Hort und Herd des Schundliedes nicht in den städtischen Arbeiterkreisen, die mit dem Mangel eines Besseren entschuldigt werden können, sondern im Bürgertum. Man höre sich einmal die Musik an, die in den „besseren" Restaurants allabendlich dargeboten wird; man vergleiche den Spielvorrat der Grammophone, die in den Bürgerkneipen den sonst für Kunstzwecke so unzugänglichen Spießern so manchen Nickel aus der Tasche locken. Oder glaubt man, daß es „Arbeiter" sind, die die Hunderttausend-Auflagen der „Schlager der Saison" ermöglichen? Die Arbeiter haben ja kein Klavier im Hause. Und aus welchen Kreisen stammt das Publikum der Operettenhäuser, des Metropoltheaters? Diese „Gebildeten" entscheiden die Sensationserfolge dieser Machwerke, sie machen sich zu den Trägern und Verbreitern dieser elenden Musikware, die unser Volk durchseucht. Sie sind um so mehr die Schuldigen, als ihr Beispiel Nachahmung findet, als sie durch ihre Kaufkraft die Fabrikation dieser Schundware zu einer so lohnenden Industrie machen, während die gediegene Hausmusik auf den Regalen der Verleger einstauben muß.

Aus alledem ergibt sich, daß der Begriff des Gassenliedes nicht so eng ist, wie das Wort, wenn auch alle diese Lieder, selbst wenn sie ursprünglich mit Klavier komponiert sind, die Bedingung erfüllen müssen, daß man sie auf der Gasse singen kann, also ohne die Begleitung eines Instrumentes. Lieder, die in Melodie und Rhythmus nicht so gehalten sind, daß man sie vor sich hinpfeifen kann, werden nie zu Gassenliedern, auch nicht im guten Sinne. Das muß man sich vor allem für die Bekämpfung der üblen Gattung merken.

Gewiß gibt es auch ein gutes Gassenlied, d. h. dieses nennen wir dann eben Volkslied.

Das Gassenlied ist also ein Volkslied; ja wir müssen sogar gestehen, mag es uns auch noch so schwer fallen, daß seit einigen Jahrzehnten eigentlich überhaupt nur Gassenhauer jene Grundbedingung des Volksliedes erfüllen, daß sie vom ganzen Volke aufgenommen wurden. Das ist ein schlimmes Zeichen für den musikalischen Geschmack des Volkes, aber ein noch viel schlimmeres für die innere Unvolkstümlichkeit unserer Komponisten. Denn die Güte ist keineswegs ein Hemmnis für die Verbreitung der Musik. Als Oper und Singspiel Lieder von starkem volkstümlichem Gehalt und edler Singbarkeit enthielten, verbreiteten sich diese mit derselben Schnelligkeit und Allseitigkeit wie die übelsten Gassenhauer. Die Lieder aus Mozarts „Zauberflöte", erst recht die aus Webers „Freischütz", danach die aus Marschners und Lortzings Opern waren rasch Allgemeingut des Volkes. Die Lieder, die Himmel, Methfessel, Kreutzer, André u. v. a. für Singspiele und als Einlagen beliebter Schauspiele lieferten, lernt man erst so recht schätzen, wenn man sie mit der heutigen Schlagerware vergleicht. Heute ist an die Stelle dieser gewiß nur selten schwungvollen und nicht übermäßig tiefen Kunst die elende Operettenware getreten: gewöhnlich in der Mache, gemein in der Gesinnung, seicht oder gar schmutzig im Text.

Das Gassenlied ist ein Volkslied; die ältere Zeit macht keine sichtbaren Qualitätsunterschiede. Auf den Titeln der Sammlungen stehen die „Gassenhäuerlin" gleichberechtigt neben den anderen Gattungen: dagegen liegt im Namen die örtliche Bezeichnung, aus der man wohl noch weitere Schlüsse ziehen kann, als daß diese Lieder sich besonders zum Singen auf den Gassen eigneten. Dieses Gassensingen ist eine Form geselligen Singens: beim Ziehen durch die Gassen. Nach Feierabend oder am Sonntag wandern

die Burschen im Tritt singend durch die Gassen. Im Elsaß, das sonst nicht sehr sangeslustig ist, ziehen die nächstjährigen „Conscrits" — also die fürs nächste Jahr ihrer Aushebung zum Militär entgegensehen — alle Samstage und Sonntage oft stundenlang singend durchs Dorf, meist mit verschränkten Armen, so daß sie die ganze Straßenbreite einnehmen. Jedenfalls hängt damit, daß sie vorzugsweise in Männerkreisen gesungen wurden, auch der derbere Text dieser Liedergattung zusammen, genau wie bei den Trinkliedern. Aber noch ein anderes kommt hinzu. Diese ganze Art des Singens setzt größere Gemeinwesen voraus; nur solche haben ja auch richtige Gassen. So hätte der Gassenhauer von vornherein etwas mehr Städtisches. Das gesellige Singen auf dem Dorfe vollzieht sich bei der Arbeit auf dem Felde, aber auch im Hause (vgl. die Unmasse der Arbeitslieder bei Bücher: „Arbeit und Rhythmus"), in der abendlichen Spinnstube und beim Tanze. Bei allen diesen Gelegenheiten gibt die Frau, ja eigentlich das unverheiratete Mädchen den Ton an, und darum sind diese Lieder zarter und sinniger.

Diese verschiedenen Vorbedingungen des geselligen Lebens sind von ausschlaggebender Bedeutung für die Entwicklung des Singens in Stadt und Land, für Gassenlied und Volkslied (das letztere jetzt im engeren Sinn verstanden). Das gemeinsame Singen gaßauf und -ab bedingt die einfachere und schärfere Rhythmik. Die Städte haben dann auch ein ausgiebiges Wirtshausleben mit dem Kneipensingen. Das Studentenlied ist ein vorzugsweise städtisches Gewächs. Auch die Soldaten- und Fuhrmannslieder fristen ihr Dasein hauptsächlich in den Städten. Das Ganze ist wesentlich Männergesang, und schon damit hängt eine geringe Ausbildung der Mehrstimmigkeit zusammen. Diese stellt sich dagegen sofort ein, wo „gemischte" Stimmen zusammenwirken, wie bei fast allen ländlichen Singgelegenheiten. Aber auch die Rhythmik ist, zumal beim Arbeitsliede, viel mannigfaltiger.

Nun kommt für das Land aber noch das einsame Singen dazu. Der Bauer arbeitet sehr viel allein, und dabei stellt sich ihm das Singen als Auslösung des Einsamkeitsgefühls ein. Es kann kaum ein zweites geben, was so das musikalische Empfinden entwickelt, wie das einsame Singen. Ich habe gerade jetzt, wo ich diese Ausführungen niederschreibe, wieder Gelegenheit, das zu beobachten. Hier im Mattengebiet des Zuger Berglandes wird noch sehr viel gejodelt. Es sind fast immer einsam für sich arbeitende Burschen,

die jodeln. Zwei sind hier in der Nähe, die das Thema ihres Jodlers geradezu in Variationen rein instrumental abwandeln. Der eine brachte es das eine Mal auf sieben nur leicht, aber doch charakteristisch sich voneinander abhebende Spielarten des Grundschemas.

Erwägt man alle diese Umstände und nimmt noch dazu die unberechenbare Befruchtung, die das ganze Sinnesleben aus dem steten Beisammensein mit der Natur erfährt, so ergibt sich, daß der Heimatboden für jenes musikalisch und dichterisch gleich reiche Gebilde, das wir als Volkslied lieben, das Land, daß sein natürlicher Pfleger der Bauernstand ist. — In der Stadt gedeiht dagegen eine mehr der gesellschaftlichen Unterhaltung dienende Liedgattung, die nach ihren Vorbedingungen dichterisch nicht besonders tief gehen kann, eher zu einer äußerlichen Mache in Witz, Satire oder anekdotenhafter Zuspitzung neigt. Der gesellschaftliche Charakter ist einer innerlichen Gefühlslyrik feindlich. In musikalischer Hinsicht neigt diese Gattung zu einem scharfen, aber einförmigen Rhythmus und zu wenig ausgebildeter Melodik, weil ihr der Geist der Polyphonie fehlt, aus dem erst die reichere Entwicklungsmöglichkeit der Melodie sich erschließt. Wir können diese Gattung als Gassenlied zusammenfassen, wobei das Wort das ganze Gebiet ebensowenig scharf deckt, wie die Bezeichnung „Volkslied" das zuerst umschriebene.

Hinsichtlich der äußeren Lebensbedingungen genießt das städtische Lied die leichtere Verbreitung durch die Masse der eng zusammen Wohnenden. Sobald ein Lied der „Gesellschaft" zusagt, ist es ohne Schwierigkeit im Munde aller. Auf dem Lande vollzieht sich der Austausch viel langsamer. Dafür bekommt der Besitz etwas Persönliches und erhält dadurch die Kraft der Liebe. Aus Liebe wird man dann konservativ. In der Stadt dagegen hat der Besitz des Liedes, wie dieses selbst, wenig persönlichen Charakter. „Man" singt das Lied, weil es eben gerade allgemein gesungen wird; „man" gibt es mit dieser Allgemeinheit preis. Der Modecharakter mit der raschen Verbreitung und dem oft noch schnelleren Vergessenwerden haftet am städtischen Gassenliede. Beim Austausch zwischen Stadt und Land übernimmt das letztere leicht städtischen Besitz, während die Stadt fast nichts vom Lande überkommt. Das hängt weniger mit den allgemeinen Verkehrsverhältnissen zusammen, die den Ländler der Geschäfte wegen oft in die Stadt führen, es beruht auf dem Charakter der beiden Lied-

gattungen selbst. Das Gassenlied als gesellschaftliche Unterhaltung ist aufdringlich, das Volkslied als persönlicher Besitz sucht die Heimlichkeit.

Die hier geschilderten Verhältnisse haben immer bestanden. Das Gassenlied auch im übelsten Sinne ist so alt, wie das edle Volkslied. Selbst von dem erhaltenen Gute besteht noch lange nicht alles, was die Teilnahme des Historikers und Philologen erweckt, vor dem guten Geschmack und ethischen Ansprüchen. Neben vielen inhaltleeren Liedern sind zahlreiche grob unanständige erhalten. Dabei ist natürlich doch eher das Bessere aufbewahrt worden. Auch die Moden kennt bereits die klassische Zeit des Volksliedes, wie man aus der massenhaften Verwendung mancher recht „gassenhauerischer" Lieder zu Tenören der kunstvollen mehrstimmigen Kirchenmusik ersehen kann. Daneben hat man dann auch, vom 16. Jahrhundert ab in steigendem Maße, das modisch „beliebte" Lied, wenn beim langsameren Zeitmaß des damaligen Lebens auch die „Saison" länger dauerte, als einen Winter. Aber die aus Italien und zumal aus Frankreich in die häuslichen deutschen Musikliebhaberkreise massenhaft eingeführten „geselligen" und „galanten" Lieder tragen vielfach alle die Fehler, die wir auch heute der Schlagerware aufmerken. Man braucht nur die Schriften der ernsthaften deutschen Musiker des 17. und 18. Jahrhunderts, z. B. Kuhnaus „Musikalischen Quacksalber", nachzulesen, um allen den Klagen über seichte Erfindung, schlechte Mache, Lüsternheit der Texte usw. zu begegnen.

Also nicht das Vorhandensein des Gassenliedes ist Ursache, heute besonders lebhaft darüber Klage zu führen und von besseren alten Zeiten zu rühmen, sondern einerseits die ungeheure Verbreitung dieser Schundliteratur des Liedes, andererseits der schlimme Mangel an gesunden Gegenkräften. Diese traurige Sachlage beruht darauf, daß einerseits das Land aus den oben dargelegten Gründen aufgehört hat, Produzent des Volksliedes zu sein, daß andererseits der städtische Nachwuchs des „Gassenliedes" immer schlechter geworden ist.

Aus oben dargelegten Gründen liefert die Stadt heute fast allein das neue Liedmaterial. Trug dazu schon das stets wachsende Übergewicht der Städte bei, so kommt noch hinzu, daß der Komponist sich mit seinen Schöpfungen naturgemäß an die Stadt wendet, da er hier einmal alle Gelegenheit zur Mitteilung hat, ferner die dichte Bevölkerung ihm die größte Verbreitung verspricht.

Theater, Konzert- und Singhallen aller Art, hunderterlei von Gelegenheiten zum Musizieren bis hinein in die Tanzsäle und Winkelkneipen sind in der Stadt. Von hier aus bezieht der Drehorgelspieler seine Rollen, von hier werden alle andern mechanischen Musikapparate bedient.

Über den schmachvollen Tiefstand dieser, unsere Städte und von da aus das ganze Land überflutenden, Schundliteratur herrscht nur eine Meinung. Nicht so, wie über den eigentlichen Gassenhauer, ist dieses Bewußtsein durchgedrungen für die meist sentimentalen „beliebten" Lieder, die das Entzücken unserer klavierspielenden Bürgertöchter, zumeist auch das Repertoire der männlichen Gesangvereinssolisten und das Seitenstück zur sogenannten Salonmusik bilden. Es ist darum eine verdienstvolle Tat des Hamburger Seminarmusiklehrers Anton Penkert, wenn er in einer kleinen Schrift „Das Gassenlied" (Leipzig, Breitkopf & Härtel) diese ganze Literatur nach Dichtung und Musik einer scharfen Kritik unterzieht, die einer völligen Vernichtung gleichkommt. Auf diese Schrift sei jeder verwiesen, den es nach Material über dieses Stoffgebiet gelüstet.

Aber diese Kritik am Bestehenden kann nur dadurch fruchtbar werden, daß sie Anlaß wird zur Besserung.

Da die Vormachtstellung der in den Städten geübten Unterhaltungsmusik für das ganze Volk erwiesen ist, spitzt sich das Problem in die Frage zu: Wie können wir die städtische Unterhaltungsmusik heben? Die Antwort lautet der auf den anderen Kunstgebieten gleich: Kampf gegen die Schundliteratur. Hier ist zu unterscheiden zwischen jenen Kreisen, die nur aus Unverstand der Schundliteratur anheimfallen, und jenen, die aus gemeinen Instinkten diese Gattung von Kunst aufsuchen. Bei der zweiten Gruppe handelt es sich um eine Frage der gesamten sittlichen Erziehung; das unlautere Verhältnis zur Kunst ist bei ihnen eine Folge moralischer Mängel, denen unter diesen Umständen mit den Mitteln der Kunst nicht beizukommen ist.

Bei der ersten Gruppe sind Geschmacksverbildung und Gedankenlosigkeit die schlimmsten Feinde. Geschmacksverbildung ist ein allgemeines Großstadtleiden gerade hinsichtlich des Liedes. Falsche Empfindsamkeit einerseits, Schnoddrigkeit und blasierte Witzelei andererseits, dazu überall die flache Genußmoral einer nur den Augenblick erfassenden Weltanschauung sind Zeitkrankheiten, die nicht nur im „Gassenliede" zum Ausdruck kommen.

Freilich so platt und schamlos, wie hier, erscheinen sie sonst kaum wieder. Wenn irgendwo, kommt man hier zur Anschauung mancher Philosophen, daß die Musik geradezu geistig verdummend wirke.

Der Unterricht in Schule und Haus kann hier segensreiche Kritik üben. Für den Musiklehrer im Hause sollte es ein selbstverständliches Unterrichtsmittel sein, seinem Schüler die ganze Öde und Wertlosigkeit der „beliebten" Musikfabrikware in musikalischer und poetischer Hinsicht aufzuzeigen. So Auge in Auge oder auch noch in ganz engem Kreise halte ich das Vorführen von Beispiel und Gegenbeispiel für ein sehr gutes Erziehungsmittel, während ich es vor der größeren Öffentlichkeit oder gar bloß gedruckt (ohne den lebendigen, charakterisierenden, ja parodierenden Vortrag) für wertlos, wenn nicht gar für schädlich halte.

Hier könnte die Presse eine sehr dankenswerte Arbeit leisten, wenn sie den ihr sonst so reichlich zu Gebote stehenden Spott und Hohn über diese Musikgattung ausschütten wollte. Es würde sicher helfen, wenn in kluger Weise unseren „Gebildeten" öfters an Beispielen klar gemacht würde, welchen Blödsinn sie singen und spielen, welche Unflätigkeiten sie in ihre „künstlerische" Unterhaltung mischen. Die Presse hätte dazu eine vorzügliche Gelegenheit bei der Besprechung der Operetten- und Possenneuheiten. Aber da stehen wir vor der auffallenden Tatsache, daß kein noch so großes Kunstwollen, kein noch so ernstes Kunstarbeiten sich einer so freundlichen und ausgiebigen Behandlung zu erfreuen hat, wie diese schmutzige und elend gemachte Kunstindustrie. Die Presse führt sich dabei auf wie ein unreifer Lebejüngling, der mit Kulissenerfahrungen sich in besonderen Glanz setzen zu können glaubt. Unreif, mit einer Art lüsternen Augenzwinkerns und schmatzenden Lippen wird über dieses ganze Getriebe berichtet. Die Operettenstars aber, die in der Regel so geringwertige Künstler sind, daß sie keine einzige ernste Kunstaufgabe erfüllen könnten und lediglich einer gewissen Dicke der Gehirnrinde es verdanken, daß sie bei den hundertmaligen Wiederholungen ihrer Rollen nicht verblöden, werden in der Presse in einer Weise ausgezeichnet, wie kein anderer Künstler. Da kann man sich freilich nicht wundern, wenn auch das Publikum hier vor wirklichen Kunstoffenbarungen zu stehen glaubt.

Aber auch hier wird nicht die Kritik die bedeutsame Änderung herbeiführen, sondern das Schaffen. Wir brauchen eine neue, echt volkstümliche Musik, die die Vorzüge des heute beliebten Gassenliedes — leichte Sangbarkeit und ohrenfällige Rhythmik —

in wirklich künstlerischer Form und in wahrhaft künstlerischem Geiste bietet. Dann wird die echte Kunst die heute herrschende Talmiware verdrängen, und unser Volk wird wieder ein echtes Volkslied besitzen; nicht historisch echt, was belanglos ist, sondern echt in Dichtung und Musik nach Inhalt und Form. Zugleich wird es dann auch wieder zu einem „Besitzstande" kommen. Jetzt hat es ja immer bloß zwei oder drei Modelieder. Wie alles Modische erscheint auch dieses unausstehlich, sobald seine kurze Zeit vorbei ist. Gute Lieder werden dagegen dem Einzelnen Lebensbesitz, und da sie jeder dem, den er liebt, zu vererben sucht (z. B. die Mutter dem Kinde) allmählich Volksgut. Denn das ist ja nach Goethe ein Kennzeichen aller guten Kunst: „daß sie von Dauer ist".

Neubelebung der Volksmusik durch Haus und Schule

Wer erkannt hat, wie ärmlich es mit unserer Volksmusik heute bestellt ist, muß einsehen, daß da nicht einige äußerliche Maßnahmen Hilfe bringen können, sondern nur eine gründliche Wandlung des ganzen Verhältnisses. Wo wir aber im Kulturleben solche dauernde Wandlungen anstreben, müssen wir uns an die Jugend wenden. Denn je früher wir dem Menschen Anschauungen und Empfindungen beibringen, um so eher können wir auf ihre Nachhaltigkeit fürs Leben rechnen. Bei der Jugend haben wir also auch vor allem mit unseren Bestrebungen zur Neubelebung der Volksmusik einzusetzen.

Die erste und natürlichste Gesanglehrerin des Kindes ist die Mutter. Von ihr hört das Kind die Lieder am liebsten, und es lernt sie selber durch das Hören, wenn die Lieder nur so geartet sind, daß sie nach Text und Melodie für ein Kind passen. Wir Deutschen haben einen unübersehbaren Schatz von Kinderliedern. Aber wir werden hier zusehends mit jedem Tage ärmer. Nicht, daß die Mütter nicht mehr gern ihren Kindern Lieder singen würden, aber sie wissen keine mehr. Vor allem trifft das für den gebildeten Mittelstand zu und hängt mit der ganzen Oberflächlichkeit unserer Hausmusik eng zusammen. Denn wer als Mädchen nur die modischen oder meinetwegen auch die modernen „differenzierten" Lieder gesungen hat, weiß als Mutter nicht, was sie dem Kinde vorsingen soll. In solchen Augenblicken bricht eben immer das gesunde Gefühl mit aller Gewalt durch. Alle die beliebten Saisonschmarren, die sentimentalen Schlager und Gefühlsduseleien erscheinen plötzlich in ihrer hohlen Unwahrheit; andererseits fühlen wir in solchen Augenblicken deutlich, daß die verwickelte Schreibweise der Modernen in keinem Verhältnis zum Gefühlsgehalt der Lieder steht. Auch wird man ja für diesen Zweck nicht gerade im Kunstliede sich die Ausbeute suchen, denn wenn irgendwo, so ist es beim Kinderliede nötig, daß die Melodie

für sich allein besteht und keiner instrumentalen Begleitung bedarf. Da aber alle Mütter guten Willens sind, findet sich hier am leichtesten ein Weg, der zum Ziele führt. Wir bedürfen gerade hier nur der richtigen Sammlungen guter Kinderlieder, die natürlich dann erst wieder in gehörigem Maße verbreitet werden müssen, um zum Ziele zu gelangen. So gut in den letzten Jahren einige Lyriksammlungen zum Preise von 10 Pfennigen zu Hunderttausenden ins Volk gebracht wurden, wäre das auch mit einem derartigen Liederbüchlein möglich. Natürlich dürften die Noten nicht fehlen. Als ein besonders fruchtbarer Gedanke erscheint mir da die Verbindung des Kinderliedes mit dem Bilderbuche, so daß unter oder neben den Bildern statt der meist herzlich dummen Verse Liedchen mit ihren Melodien stehen. Es gibt z. B. ältere Liedchen auf fast alle Tiere; zahlreiche Blumenlieder u. dgl. Ein gelungener Versuch in dieser Richtung, nur leider zur Verbreitung zu teuer, ist „Unser Liederbuch" von Friederike Merck mit Bildern (kräftigen und farbenfrohen) von Zumbusch (Mainz, Schotts Verlag. 2 Bände zu je 5 Mark).

Jedes Kind ist für die Betrachtung eines Bilderbuchs leicht zu haben, und zwar von frühesten Jahren an. Fragt es nun nach seiner Art, was das Bild bedeute, so kann ihm die Antwort mit dem Liede gegeben werden. Sehr bald wird das Kleine die Liedlein selbst singen können, und so, ohne alle Mühe, gestärkt durch den sinnlichen Eindruck des Auges, nimmt man aus den Kindertagen eine Fülle schönster Liedmelodien mit ins Leben.

Ebenso wichtig ist es, daß das Kinderspiel mit dem Liede verknüpft wird. Man braucht nur eines der zahlreichen philologischen Werke, z. B. E. L. Rochholz' „Alemannisches Kinderlied und Kinderspiel" (Leipzig 1857) durchzublättern, um zu sehen, wie erschrecklich wir gerade in den letzten Jahrzehnten in dieser Hinsicht verarmt sind. Es scheint geradezu, als habe hier die Schule schädigend gewirkt, vielleicht durch Bevorzugung „nützlicher" Spiele. Sicherlich hat die Vorliebe von allerlei mehr verstandesmäßigen Spielen, wie Zusammensetzungen von Bildern oder Rechenspielen aller Art hier sehr geschadet. Für Kinder unter 10 Jahren müßte alles verstandesmäßige Spielen gesetzlich verboten werden; denn die stärkste geistige Kraft des Kindes ist die Phantasie, je lebhafter wir diese beim Spiel in den Vordergrund rücken, um so mehr fördern wir die gesamte geistige Kraft des Kindes und damit also auch seinen Verstand.

Gerade auf diesem Felde wird sich nun sehr schwer vom Alten viel neu beleben lassen. Wir haben ja in diesen Kinderliedern meist allerältestes Volksgut, Verkleinerung, man möchte sagen Harmlosmachung von alten gottesdienstlichen Gebräuchen oder heidnisch angefärbten Volkssitten, die sich ins kindliche Gewand flüchteten, um der Verfolgung der übereifrigen Bekehrer zu entgehen. Hier vor allem gilt es, Neues zu schaffen, und es eröffnet sich damit für unsere Komponisten ein weites Feld zu einer ebenso schönen wie segensreichen Wirksamkeit. Als Bahnbrecher hat hier E. Jaques-Dalcroze den Weg gewiesen; d. h. er ist ihn zu Ende gegangen, denn seine Lieder sind in der ganzen romanischen Schweiz wirklicher Volksbesitz geworden. Entspricht naturgemäß nicht alles der deutschen Art, so bieten doch seine zahlreichen, bei W. Sandoz in Neuenburg (Schweiz) erschienenen Kinder- und Tanzlieder, auch religiösen Gesänge, eine kaum auszuschöpfende Fülle von Anregungen für unsere deutschen Komponisten. Das Wichtige ist, daß hier die Kinder spielen, während sie singen, und daß der Gesang das Spiel selber darstellt, nicht bloß Begleitung ist, sondern selber bereits Spiel. Der bei uns hauptsächlich als rhythmischer Erzieher geschätzte Komponist hat eine erstaunliche Fähigkeit bewiesen, den Kindern ihre innersten Spielneigungen abzulauschen, wie sie mit schöpferischer Phantasie die Vorgänge des Alltagslebens in ihr Spiel hinübernehmen. Der Doktorbesuch beim kranken Kind oder bei der Mama, das Zusammenplaudern alter Frauen, die Arbeiten der Erwachsenen, all die kleinen Vorgänge des Haushalts erscheinen hier in kleinen dramatischen Bildchen, die auf der Nachahmung der Wirklichkeit beruhen, aber mit der instinktiven Sicherheit der Naivität von aller Nachäfferei frei bleiben und ein durchaus natürliches Bild ergeben. Von einer besonderen Art, schon für etwas erwachsene Kinder bestimmt, sind die Tanzlieder, die das Bewegungsspiel in glücklicher Weise mit Gesang verbinden. Ich kenne zumal für Mädchen kein feineres Erziehungsmittel zur schönen Form der Körperbewegung, als es diese Tanzlieder geben, die natürlich niemals auf die Hüpferei abzielen, die uns beim Worte Tanz einfällt, sondern in rhythmisch geregelten Bewegungen der Arme und Beine, sowie des ganzen Körpers, dessen Erziehung zur Schönheit anstreben. Gerade dieses Gebiet ist ganz unerschöpflich. Man kann ja alle möglichen Vorgänge und Beschäftigungen darstellen, und ich meine, auch die Volksschule sollte in ihren ersten Jahrgängen gar keinen anderen Gesangsunterricht erteilen, als einen derartig mit Spiel verknüpften. Mit solchen

Liederspielen würden sich die Kleinen dann auch in Erholungspausen ergötzen, und die größeren Kinder werden sicher immer gern dabei mitwirken. Welche Verschönerung häuslicher Feste könnte ferner auf diese Weise erreicht werden!

Dagegen halte ich, und das möchte ich hier mit doppeltem Nachdruck betonen, um mit der vorangehenden Empfehlung dieser Spiele nicht mißverstanden zu werden, alles *Übertragen größerer Kunstformen* auf kindliche Verhältnisse für verkehrt. Kinderopern, Kinderballette u. dgl. sind ungesunde Treibhauspflanzen. Statt kindlich zu wirken, können sie nur altklug machen und müssen, da sie immer eine Verkleinerung großer Kunstform darstellen, unbedingt als Karikatur wirken. Aus demselben Grunde bin ich gegen die *Jugendkonzerte*, trotzdem sie so großen Erfolg hatten und neuerdings auch von staatlicher Seite unterstützt werden. Daß da die keineswegs idealen Formen moderner Konzertgeberei, die schon für die Erwachsenen meistens unfruchtbar bleiben, ins Kindliche übertragen werden, daß große Künstler Kindern vorspielen und vorsingen; daß diese Kinder, ganz wie die Alten, unten sitzen, zuhören, Beifall klatschen und am Ende gar kritisieren, das ist ein Unding und zeigt, zu welchen Lächerlichkeiten man kommt, wenn man Kunst immer ins Volk oder in die Jugend *hineintragen* will, statt sie dort *aufwachsen* zu lassen. Allenfalls ginge es noch an, daß Kinder für Kinder singen und spielen, wie es ja bis zu einem gewissen Grade bei allen Schulfeiern geschieht. Ich habe aber auch hier meine starken pädagogischen Bedenken, denn soweit ich bis heute beobachten konnte, erzeugt das sehr leicht Verbitterung oder ein Gefühl der Zurücksetzung bei jenen Kindern, die nicht vorspielen oder mitsingen dürfen, während andererseits dadurch, daß bei solchen Gelegenheiten sehr oft die schlechten Schüler die erste Rolle spielen, und dadurch im Gegensatz zum Tadel der Schule den Beifall der Öffentlichkeit gewinnen, auch kein gutes Erziehungsmittel gewonnen ist. Das Wesentliche für eine gesunde kindliche Kunst ist, daß Kinder sich selber durch ihren eigenen Gesang ergötzen, daß sie sich selber ihre Musik machen, und daß diese, soweit es geht, immer mit Bewegungsspielen verbunden ist.

Das *Haus* hat bei dieser mehr der Allgemeinheit geltenden musikalischen Erziehung natürlich dauernd mitzuwirken. Je mehr sich im Hause das gemeinsame Singen von Eltern und Kindern wieder einbürgert, wobei sich dann ganz von selbst die Mehrstimmigkeit ergibt, um so natürlicher wachsen wir wieder in ein richtiges

Musizieren hinein, um so mehr wird auch die Musik das häusliche Leben wirklich verschönern. So wie er heute gewöhnlich erteilt wird, trägt der häusliche Musikunterricht noch zu jener Trennung der Stände bei, die nicht nur so schwere soziale Folgen hat, sondern auch keine dem ganzen Volke gemeinsamen Grundlagen für eine Volkskultur aufkommen läßt. Das würde doch anders, wenn der häusliche Musikunterricht nicht mit Klavierspiel begänne, sondern mit Gesang. Die musikpädagogischen Vorteile leuchten ein. Einmal hinsichtlich der Bildung des Gehörs, da der Klavierton bekanntlich akustisch unrein ist. Wichtiger ist noch, daß man beim Singen den Ton richtig aus sich heraus treffen muß, während beim Klavier nur mit dem Finger die richtige Taste niedergedrückt zu werden braucht, auf den Ton selbst hat das Kind hier keinen Einfluß. Darum zeigt sich beim Klavierunterricht auch nicht, ob jemand wirklich musikalisch befähigt ist oder nicht, und es werden Kinder oft jahrelang geplagt, denen jedes natürliche musikalische Gehör abgeht. Beim Gesang wird sich dagegen das sofort herausstellen und brauchen dann solche Kinder nicht unnütz geplagt und ihnen dadurch alle Musik von vornherein verleidet werden. In sozialer Hinsicht bedeutsam ist, daß für solchen Gesangsunterricht Kinderlieder und einfache Volkslieder der natürliche Übungsstoff sind.

Von außerordentlicher Wichtigkeit ist die Schule. Über das mit Gesang verbundene Spiel ist schon gesprochen. Die Stellung des Gesangs innerhalb der anderen Fächer, die beste Art des Unterrichts sind pädagogische Fragen, die uns hier nicht näher angehen. Es wird auf diesem Gebiete jetzt fleißig gearbeitet und ist in allen Volksschulkreisen die Zeit der Gleichgültigkeit vorbei. Allerdings haben wir jetzt den Streit der vielen Systeme. Aber die eine Erkenntnis ist doch allgemein, daß die Aufgabe der Schule nicht darin besteht, den Kindern einige Lieder beizubringen, sondern sie singen zu lehren. Wie in allen anderen Fächern muß auch im Gesang systematisch unterrichtet werden. Die Kinder sollen nicht nach einem vorspielenden Instrument oder nach dem immer wieder vorgesungenen Verse des Lehrers singen, sondern nach Noten. Denn nur so werden sie in den Stand gesetzt, später ein Lied für sich selbst zu erlernen. Auch im übrigen muß die Lehrweise der anderen Fächer auf den Gesang ausgedehnt werden, so daß z. B. nicht immer herdenweise gesungen wird, sondern jedes einzelne Kind allein singen muß, ebensogut wie es allein liest oder allein rechnet. Gerade hier werden die kleinen Bewegungsspiele mit Gesang, von denen wir

oben sprachen, sich besonders fruchtbar erweisen. Überhaupt ist das Einstudieren von Liedern außerhalb der Schule so dankbar, daß sicher kein Lehrer sich dieser Arbeit entziehen wird, wenn er nur weiß, daß er dadurch wirklich etwas zur Verschönerung von Schul- und Familienfesten beiträgt, und er sich also dadurch Dank verdient und nicht womöglich wegen Spielerei von behördlicher Seite getadelt wird.

Der Gesang soll denn auch keineswegs mit der Volksschule aufhören. In den Fortbildungsschulen wird er von ganz besonderer Wichtigkeit, weil in diesem Lebensalter an Knaben wie Mädchen die üblen Lieder herantreten. Ebenso sollten Jünglings-, Gesellen- und Jungfrauenvereine, und wie die Namen für diese Verbindungen alle heißen mögen, eifrig den gemeinsamen Gesang pflegen. Wie schnell ist solch ein Lied gesungen! Und doch bringt es in das Ganze eine wohlige und gesunde Stimmung hinein. Singen in solchen Fällen die Vereinsleiter und die wohlhabenderen und gebildeteren Mitglieder eifrig mit, so wird keinem Volkskinde der Gedanke kommen, daß seine Lieder minderwertig seien. Freilich haben wir hier einen gefährlichen Feind zu bekämpfen, nämlich die falsche Prüderie. Es gibt seltsamerweise immer noch viele Erzieher, die dadurch zur Sittlichkeit zu erziehen glauben, wenn sie vor heranwachsenden Leuten das Wort „Liebe“ ängstlich vermeiden. Das Menschenkind, dem es etwas geschadet hat, wenn es im Lied vom „kühlen Grunde“ sang, daß das Liebchen dort verschwunden sei, um das ist es wirklich nicht schade. Wenn man aber statt des Liebchens einen Onkel oder eine Tante verschwinden läßt, so macht man sich und das Lied lächerlich. Soll die Jugend denn immer durch Gassenhauer und schlechte Lieder zuerst von der Liebe singen hören? Sollten wir nicht im Gegenteil danach trachten, diese stärkste und hehrste Lebensmacht zuerst im verklärenden Lichte lauterer Poesie zu den jungen Herzen sprechen zu lassen? Diese Altersstufe ist in ihrem Sittlichkeitsempfinden und, eng damit verbunden, in ihrem Schönheitsgefühl am meisten gefährdet. Es ist die Zeit, in der die Schundliteratur, auch die musikalische, sich in den jungen Herzen einnistet. Aber gerade das schöne Lied ist ein vorzüglicher Bundesgenosse im Kampfe gegen schmutzige Vorstellungen, für die Bereicherung des schönen und edlen Empfindens. Es ist mit der Musik und für sie leichter zu arbeiten, als auf literarischem Gebiete. Denn hier lockt das stoffliche Interesse und regt alle Instinkte auf. Die Musik wird viel freier aufgenommen. Die Schmutziane sind doch selten,

die mit Zotenliedern sich auch in der Geselligkeit hervorwagen. Ein schönes Lied findet aber alleweil Gehör; freilich meine ich keine „geistlichen" Lieder. Ein fröhliches, auch kräftiges Lied von Liebe und Trunk schadet wirklich nichts. Die Korrektur liegt in der Musik selber. Man braucht keine Angst zu haben. Zote und Schmutz ist immer nur im Flüstertone verbreitet worden, nicht durch Gesang, wenn's auch zu allen Zeiten dreckige Gassenlieder gegeben hat. Die beste Waffe gegen diese ist ein reicher Besitz an guten Liedern.

Die Musik als sozialste aller Künste ist eine unvergleichliche Kraft, nicht nur die Gesamtstimmung zu beeinflussen, sondern auch die gemeinsame Tätigkeit zu ordnen und ordnend zu erleichtern. Ein Zeitalter, das so viel von Massen arbeiten lassen muß, wie das unsrige, sollte sich die Musik als Hilfsmittel nicht entgehen lassen. Darum ist es eine Dummheit und nicht nur eine Gemütsroheit, wenn den Arbeitern und Arbeiterinnen in den Fabriken das Singen verboten wird. W. Hentschel hat einmal im „Hammer" sehr richtig ausgeführt: „Der Arbeitsprozeß ist dem Fabrikarbeiter nicht mehr der Ausgangspunkt seelischer und gemütlicher Erholung. Denn seine aller rhythmischen Hilfe bare Arbeit stempelt ihn zum Arbeitssklaven, der freudlos, gedankenlos und hoffnungslos sein unartikuliertes Werk vollbringt." Wir sind mit dieser Entwicklung des Arbeiters zum Maschinenteil glücklich hinter die Naturvölker zurückgekommen, die zur Arbeit singen und so das beste Mittel gefunden haben, sich ihr Tagewerk zu erleichtern. —

Es erhebt sich nun die Frage: Wie *mehren* wir den *Musikbesitz* unseres Volkes? Denn dieser Besitz ist doch die Vorbedingung einer neuen Musikkultur. Die Gelegenheiten alle hier aufzuzählen, ist unmöglich; denn diese Gelegenheiten sind nach Orten und nach den gesamten Lebensverhältnissen durchaus verschieden. Es ist natürlich besser, wenn sich an Gegebenes anknüpfen läßt, als wenn völlig Neues geschaffen werden muß; aber auch da darf man nicht zurückschrecken, und vor allen Dingen darf man natürlich nicht vom nächsten Tage Erfolg erwarten.

Fragen wir uns, wie unser Volk nach den Zeiten des Volksliedes zumeist in den Besitz seiner Lieder gekommen ist, so finden wir als wichtigste Quellen Singspiel und Oper (z. B. Zauberflöte, Freischütz). Wenn wir heute sehen, wie sich Operettenschlager mit der Geschwindigkeit einer Seuche verbreiten, so erkennen wir, daß, wenn wir eine gesunde Operettenliteratur hätten, oder wenn das Singspiel mit Liedeinlage die elenden Musikpossen verdrängte,

rasch ein Schatz neuer Melodien ins Volk käme. Der Zustand der modernen Musik ist leider so unvolkstümlich wie möglich. Aber warum soll nicht auch da ein Wandel eintreten?

Auch die neu aufblühenden Volksfestspiele können hier herrliche Dienste leisten. Die Gattung erheischt gebieterisch Musik, die volkstümlich gehalten sein muß. Sie wird vom Volke ausgeführt, kommt also durch das Spiel in das Volk hinein und wird von diesem bewahrt. Die Lieder, die Jaques-Dalcroze für das große Winzerfestspiel in Vevey geschrieben hat, werden überall in der französischen Schweiz gesungen; sie sind Volksbesitz geworden. Viktor Hansmann hat für das Hussitenfestspiel in Bernau eine Anzahl altdeutscher Lieder aufs glücklichste neu bearbeitet. Man hörte danach in den Straßen Bernaus alle Kinder diese Lieder und Reigen singen und pfeifen, ja auf der Mundharmonika spielen. Es ist nur ein kleines, sie fernerhin lebendig zu erhalten. Ein Gleiches ist überall in der Verbindung mit Spielen und Festen möglich; der Austausch erfolgt ganz von selbst. So bieten sich dem Suchenden zahlreiche Gelegenheiten.

Freilich, die Hauptsache bleibt ein gewisses Grundkapital, das man in Haus und Schule sich erwerben muß. Wer hätte das rührende, aber eigentlich noch mehr beschämende Schauspiel noch nicht erlebt, daß, wenn eine Gesellschaft Erwachsener gemeinsam singen will, sie auf die Lieder aus dem Schulliederbuch zurückgreifen muß? Und wie kümmerlich wäre es um den Liedbesitz unserer gebildeten Männerkreise bestellt, wenn das Kommersbuch nicht wäre?!

Im Anschluß an diese Tatsachen will ich auf drei überall vorhandene Mittel hinweisen, dieses Liederkapital zu mehren.

Da ist zunächst das gedruckte Liederbuch. In der Volksschule erhält ja jedes Kind mehrere solcher Büchlein. Es ist selbstverständlich, daß sie manches enthalten, was für später nicht mehr in Betracht kommt. Dann ist es auch begreiflich, daß man in späteren Jahren von diesen Kinderbüchern nichts mehr wissen will, ganz abgesehen davon, daß sie dann meistens zerschlissen sind. Aber, wie wäre es, wenn die Schüler im letzten Jahrgang ein hübsch ausgestattetes Liederbuch bekämen, auf dessen Wert als Lebensbegleiter sie hingewiesen werden könnten. Von dem Volksliederbuch, das auf Anregung des deutschen Kaisers entstanden ist, ließe sich leicht eine Volksausgabe schaffen, die bei der Millionenauflage für Pfennige verkauft werden könnte.

Die nächste Stufe ist die Fortbildungsschule. Hier käme vor allem ein Buch in Betracht, das neuere und neueste Lieder enthielte, am besten mit einer ganz einfachen Akkordbegleitung. — Die dritte Gelegenheit, bei der das ganze Volk zu erreichen ist, bietet das Militär. Davon habe ich noch zu reden. (Vgl. den Aufsatz: Militärmusik.) Millionen und aber Millionen guter Liederbücher kämen auf diese Weise alljährlich ins Volk. Wenn das Wort von der Bildungskraft des Buches keine leere Phrase ist, so müßte von dieser Verbreitung guter Musikliteratur unberechenbarer Segen ausgehen. —

Die andern beiden Mittel waren in alter Zeit üblich und könnten, leicht verändert, auch heute Gutes wirken: das eigene Liederbuch und das „fliegende Blatt". Man sollte die Schüler daran gewöhnen, sich Lieder in ein eigenes Buch zu schreiben, mitsamt den Noten. Ein handliches Büchlein in biegsamem Einband, die Notenlinien bereits gezogen. Der Lehrer schreibt das Lied an die Tafel, die Schüler schreiben es ab. Man kann es ihnen sogar freistellen: „Der, dem das Lied gefallen hat, das ich euch eben vorgesungen, darf es sich abschreiben, und kann es dann lernen. Hier steht's auf der Tafel." Solche eigenen Liederbücher machen große Freude. Ich habe in den Truhen in Großvaters Haus manches vergilbte Heft gefunden, in das durch Jahrzehnte ein Mann oder eine Frau sich die Lieder aufgeschrieben hatte, die sie ihr eigen wissen wollte. Es kommt hinzu, daß dieses Aufschreiben der Lieder ein ausgezeichnetes Lernmittel ist.

Und dann das „fliegende Blatt". Nicht mehr auf schlechtem Löschpapier, wie einst, darf es ins Haus fliegen, es muß ein kleines Kunstwerk sein. Ich habe es hier leicht; das Beispiel ist schon da. Bei Breitkopf & Härtel in Leipzig sind vor einigen Jahren „Neue Flugblätter" erschienen. Erste Künstler hatten sie gezeichnet, leider fehlten die Noten. Doch das ließe sich ja leicht ändern.

Das Blatt kostete nur zehn Pfennig, trotzdem mußte das Unternehmen wegen allzu geringer Teilnahme eingestellt werden: nur fünfzig Blatt sind erschienen.

Ich denke mir nun folgendes. Wenn größere Posten bezogen werden, wird das Blatt für fünf Pfennige erhältlich sein. Nehmen wir eine Gemeinde mit 100 Schulkindern. Jedes erhält monatlich ein Blatt. Das macht im Jahre 60 Mark. Dafür kommen 1200 künstlerische Blätter in einem Jahre in ein kleines Dorf. Zwölfhundertfach ist die Gelegenheit geboten, daß nicht ein einzelnes Kind,

sondern eine ganze Familie sich an einem Kunstwerke erbauen kann. Sie werden das Lied, das vom Bilde umrahmt ist, lesen, sie werden es singen. Solche Blätter bleiben erhalten. Die Kinder werden sie sorgsam in die Mappen legen, die Mappen werden der Erwachsenen Freude sein; sie werden mit ihren Kindern wieder von diesen Blättern singen. Sind die 60 Mark für eine Gemeinde, die 100 Schulkinder hat, ein Opfer? Nein, und wenn ich Lehrer wäre, an drei Sonntagen hätte ich mehr von den Wohlhabenderen meiner Gemeinde „zusammengefochten". Es ist so schön, für schöne und gute Zwecke zu sammeln.

Das fliegende Blatt, das auch in farbigem Steindruck für Pfennige herzustellen wäre, hat aber ein viel größeres Verbreitungsgebiet, als die Schule. In vielen italienischen Städten habe ich es auf den Märkten verkaufen sehen: zwei Blätter für fünf Centesimi. Zumeist war das schlimmster Schund. Wollen wir bei uns wieder einmal abwarten, bis die Schundfabrikanten sich dieses glänzenden Verbreitungsmittels bemächtigt haben und dann erst wieder dagegen kämpfen?! Im Angriff liegt der Sieg!

Es wäre noch so viel zu sagen; auf manches komme ich in anderm Zusammenhange zu sprechen. Je mehr man über die Frage nachdenkt, um so zahlreicher erscheinen die Wege, auf denen die Musik wieder zum Volke kommen könnte. Man braucht sie kaum zu suchen, man braucht sie nur gehen zu wollen. Der Weg ist nicht schwer für den, der guten Willen hat und wahre Liebe zum Volke. Nur eines noch. Man darf nicht verzweifeln, wenn der Tag nach der Aussaat noch nicht die reife Frucht sieht. Wir arbeiten hier für die Zukunft, für eine geistige Bereicherung unseres gesamten Volkes, die diesem zum dauernden Besitz werden soll, und dabei muß man die Arbeit freudig leisten, wenn auch erst der Enkel den Nutzen davon hat.

Militärmusik

Die im Lebensalter letzte und dadurch in besonderer Art wichtige Gelegenheit, das „Volk" zu einem gemeinsamen Leben anzuhalten, es mit dem gleichen Lebensinhalt zu erfüllen, ist die Militärzeit. Unser Heer ist das Volk in Waffen. Als beste Schule für den erwachsenen Sohn unseres Volkes hört man denn auch alle Tage das Militär rühmen, und auch der Antimilitarist wird, wenn er sich im praktischen Leben umsieht, die bessere Verwendbarkeit der Leute, die „gedient" haben im Vergleich zu den andern nicht bestreiten.

Neben dieser Lichtseite fehlt auch der Schatten nicht; und gerade die Musik liegt schattenhalb, was um so bedauerlicher ist, als alle Vorbedingungen erfüllt sind, den Soldatenstand und damit für den einzelnen die militärische Dienstzeit zu einem Herd guter musikalischer Volkskultur zu gestalten.

Frägt man unsere Lehrer und Pfarrer abgelegener Gegenden, die vom städtischen Leben unberührt sind, wer daran schuld sei, daß die schönen alten Lieder vor blöden Gassenhauern oder zotigen Tingeltangelliedern verschwunden sind, so erhält man die Antwort: Die Soldaten bringen sie mit. Ist das nötig? Könnten die Soldaten nicht statt dessen einen wertvollen Liedbesitz nach Hause bringen? — Aber gewiß, und die Arbeit ist hier leichter, als sonstwo.

Ich gebe gern zu, daß die Armee für die Musik größere Opfer bringt, als irgendeine andere Genossenschaft. Jedes Regiment hat seine Kapelle; die Offiziere wahren auch noch die alte Sitte, festliche Gelegenheiten durch Musik zu verschönen. Geburtstagsständchen und dergleichen sind fast nur noch bei ihnen üblich. Aber das ist doch nur die eine, glänzende Seite. Schlimm dagegen sieht's bei den Mannschaften aus. Wohl werden sie zum Singen

auf dem Marsch ermuntert. Aber was singen sie? Ich glaube, die ältesten Feldwebel würden erröten, wenn sie in „anständiger Gesellschaft" solche Lieder singen sollten. Die Vorschriften verbieten den Soldaten das Singen unanständiger Lieder beim Durchmarsch durch Dörfer und Städte. Ja warum nicht überhaupt? Warum wird nicht bestraft, wer auf der Mannschaftsstube oder auf dem Marsch Zotenlieder singt?

Und warum sorgt man nicht vor allen Dingen für das allgemeine Bekanntwerden guter, vor allem auch neuer Lieder? Jeder Soldat erhält sein Gesangbuch mit geistlichen Liedern, warum nicht auch ein solches mit weltlichen, das er nachher aus dem Dienst in die Heimat mitnehmen darf? Die Kapelle aber müßte diese Lieder auf dem Marsch spielen; die Bearbeitungen der Gassenhauer müßten dagegen unterbleiben. Es ist durchaus nicht würdig, wenn ein ganzes Regiment zum Spiel der Kapelle grölt: „Mein Herz, das ist ein Bienenhaus" oder „Komm, Karlineken, komm" oder wie gerade der landläufige Gassenhauer heißt. Ich bin wirklich kein Mucker und sehe nicht ein, weshalb der Soldat nicht von Liebe und Liebchen auch einmal ein kräftiges Wort singen soll. Aber zotige Lieder und Gassenhauer sind ein böser Verderb. Sie vergiften das Empfinden und machen es unfähig für reinere Genüsse. Ich meine, unsere Offiziere sollten sich die herrliche Gelegenheit, in ganz einzigartiger Weise für die sittliche und künstlerische Bildung ihrer Mannschaften und damit des ganzen Volkes sorgen zu können, nicht entgehen lassen.

Es sind gelegentlich Versuche in dieser Richtung unternommen worden und eine beträchtliche Zahl von Briefen aus Offizierskreisen zeigt mir, daß hier Verständnis für die Wichtigkeit der Frage vorhanden ist. Am leichtesten ist das Mittel, durch Bildung eines Mannschaftschores die Singfreudigkeit zu steigern; in diesen Chormitgliedern hätte man dann auch die Werbetruppen und die Führer beim Singen der Gesamtmannschaften auf dem Marsch usw. Vor allem würde dieser Chor auch zur Einführung neuer Lieder — und neue Lieder sind bei allen diesen Bestrebungen nicht zu entbehren — die besten Dienste leisten. Die neuen Lieder werden erst mit den Chormitgliedern gründlich eingeübt; danach singen diese sie ihren Kameraden vor, und bald werden sie so Allgemeinbesitz sein. Um solche neuen Soldatenlieder hat sich, soweit ich sehe, nur Friedrich Wilhelm IV., und zwar als Kronprinz, bemüht. Er gewann für seine Pläne den Balladenmeister Karl Loewe, der, wie

sein Lied vom „Fridericus Rex“ zeigt, wohl das Zeug zur Erfüllung dieser Aufgabe gehabt hätte. Leider war sie ihm von seinem Auftraggeber schief gestellt. Friedrich Wilhelms Plan entsprang nicht der Liebe zum Soldaten, sondern einer romantischen Liebe für spanische Volksballaden. Diese sollten Gemeingut des deutschen Volkes werden. Daß Romanzen vom Helden Zumalacarregui zum Liedbestande des deutschen Kriegers wurden, konnte dann freilich weder Karl Loewe noch der Wunsch des Königs erreichen. So blieb der Versuch schon in den Anfängen stecken.

Zahlreicher sind die Anläufe, ein Soldatenliederbuch zu schaffen. Zuweilen sind da recht merkwürdige Wege eingeschlagen worden, um die Mannschaften von den üblen Liedern zu entfernen. Ein im übrigen mit guter Aufmachung arbeitendes Büchlein aus Württemberg, erblickte das „Christliche“ in der peinlichen Säuberung von allen Erwähnungen des „Liebchens“ und schlug den Rekruten gegenüber ein Verfahren ein, wie wir es von pädagogisch verfehlten zimperlichen Institutsvorsteherinnen für die ihnen anvertrauten „höheren Töchter“ gewohnt sind. Ich nenne den Titel des Buches nicht, einmal, weil in der zweiten Auflage auf meine scharfe Kritik im Türmer (1908; 5) hin die Übelstände beseitigt wurden, hauptsächlich aber, weil ich alle diese privaten Unternehmungen für ziemlich zwecklos halte.

Der deutsche Kaiser hat vor etlichen Jahren die Anregung zum „Deutschen Volksliederbuch“ gegeben, es liegt für ihn als obersten Kriegsherrn eigentlich noch näher, für die Schöpfung eines Soldatenliederbuches zu sorgen. Das einstimmige, allenfalls zweistimmig ausgesetzte Lied müßte den Hauptbestand abgeben; dazu käme eine Auswahl von Armeemärschen, für die Textunterlagen zu schaffen wären (vieles ist schon vorhanden). Nicht vergessen sollte man zahlreiche Pfeifmelodien, die auch aus der Instrumentalmusik zu gewinnen wären. Endlich sollte für diese Gelegenheit ein großes Preisausschreiben veranstaltet werden, um neue Lieder zu erhalten. Bei den Millionenauflagen, die hier in Frage kommen, wäre ein hübsch ausgestattetes Büchlein für wenige Pfennige zu liefern.

Sehr wichtig ist die Verbindung dieser Gesangsweisen mit der Musik der Bläserkorps und der Spielleute. Vor allem die Einführung zahlreicher Trommelmärsche — der Vorrat ist erstaunlich reich — wäre hier geboten. Sie schärfen außerordentlich das rhythmische Gefühl, und es lassen sich leicht Melodien erfinden, die über ihnen zu pfeifen gehn.

Das Militär ist nun die einzige Stelle, bei der eine solche Reform sich verhältnismäßig schnell auf „höheren Befehl" durchführen läßt. Ich glaube, wenn bei den höchsten Stellen die ungeheure kulturelle Bedeutung, die die Musik gerade beim Militär zu erfüllen berufen ist, ins rechte Licht gesetzt würde, diese „höheren Befehle" würden nicht lange auf sich warten lassen. Diese kulturelle Bedeutung ergibt sich aus der Tatsache, daß das Heer aus 600 000 jungen Männern besteht, die in einem für die Entwicklung des ganzen Menschen außerordentlich bedeutsamen Alter stehen. Die Eindrücke, die diese Männer aus ihrer zweijährigen Dienstzeit mitnehmen, können von höchstem Segen für ihr ganzes Leben und ihre spätere Wirksamkeit werden. Diese jungen Männer stellen doch die körperliche und geistige Auslese der Nation auf dieser Altersstufe dar, sie sind die künftigen Walter und Verwalter des Volkslebens, die Väter der nächsten Generation. Wenn wir die Reden von der kulturellen Bedeutung der Kunst, von ihren ethischen Werten nicht überhaupt als Gephrase abtun wollen, so muß es doch von kaum abzuschätzender Wichtigkeit sein, wenn es uns möglich ist, auf die Menschen in diesen Lebensjahren mit Kunst stark einzuwirken. Bedenken wir, daß der größte Teil dieser Männer nachher aufs flache Land hinauskommt, wo die äußeren Vorbedingungen zu stärkeren Kunsteinwirkungen fehlen, so erkennen wir, daß diese Militärjahre eigentlich die letzte Gelegenheit zu einer Erziehung durch die Kunst darstellen. Wie ich immer und immer wieder betone, ist gerade bei der Musik die eigene Ausübung der Kunst — und bestände sie im bescheidensten Singen, sofern es sich nur um wirklich gute Lieder handelt —, die am besten fördernde Kraft. Das Militär hat aber überdies die Einrichtung, seinen Angehörigen höhere musikalische Kunstgenüsse darbieten zu können, die sie sich selber sonst nie verschaffen können:

Die Militärkapellen

Diese Militärkapellen werden seit Jahren in steigendem Maße umstritten. Auch im deutschen Reichstage kehrt alljährlich die Erörterung über die Bedeutung der Militärkapellen wieder. Aber, obwohl dabei das Wort „Kultur" in den verschiedensten Abwandlungen seiner schwankenden Bedeutung gebraucht wird, steht die Beratung nicht im Zeichen einer Bildungsfrage, sondern in dem der sozialen Angelegenheit. Die Vermengung der verschiedenen Anschauungsweisen verwirrt die ganze Frage immer mehr und

macht sie, die eine Volkssache ist, zu einer Standesangelegenheit, so daß sich heute die Lage dahin zugespitzt hat: hie Zivilmusiker! hie Militärkapellen!

In der Möglichkeit dieser Zuspitzung liegt, wie von vorneherein festgestellt werden soll, eine ungesunde Voraussetzung. Während das Militär sonst aus dem sozialen Wettbewerb ausscheidet, erwächst den Zivilmusikern aus der Tätigkeit der Militärkapellen eine schwere Konkurrenz, die in zahlreichen Einzelfällen sogar einen unlautern Charakter angenommen hat. Wohlverstanden, es handelt sich nicht um eine ideale Konkurrenz, deren Möglichkeit ich weiter unten näher charakterisieren will, und die im Interesse der künstlerischen Volkskultur sehr zu wünschen wäre, sondern um eine grob materielle. Die Zivilmusiker klagen, daß ihnen durch die Militärkapellen die Daseinsmöglichkeit erschwert, ja schier unterbunden wird. So führt der „Allgemeine deutsche Musikerverband", die größte Organisation der deutschen Zivilmusiker, einen erbitterten Kampf gegen die Militärkapellen, und die Zeitungsorgane hüben und drüben bemühen sich mit Erfolg, jegliche Erscheinung des breiten musikalischen Lebens für ihre Sonderinteressen auszubeuten.

Es ist ja leicht zu begreifen, daß auch die hart ums Brot kämpfenden Musiker sich von einer Organisation nach dem Vorbilde anderer Berufe eine Besserung ihrer Lage versprechen. Gegen diesen Zusammenschluß der wirtschaftlich Schwachen zur Stärkung gegen die wirtschaftlich Mächtigen wird auch kein Vernünftiger etwas einzuwenden haben. Aber man darf dabei nicht vergessen, daß die Kunst weder Handwerk noch Industrie wird, daß man zumal die Musik, sogar die Gebrauchsmusik des Alltags nicht einmal dem Kunstgewerbe gleichstellen kann. Der Schutz des wirtschaftlich Schwachen ist durchaus gerechtfertigt, der Schutz des künstlerisch Schwachen aber ein Verhängnis. Darauf läuft aber diese Sache oft genug heraus; über dem Wohl der Berufsgenossenschaftler vergißt man das Heil des Berufs*).

*) Ich weiß, daß von den 50000 deutschen Zivilmusikern nur 8000 in städtischen und Theaterorchestern beschäftigt sind und damit eine halbwegs gesicherte Existenz haben, weiß auch, daß unter den übrigen 42000 eine große Zahl leistungsfähiger Musiker sich befindet. Ich unterstütze auch gern alle Bestrebungen zur Besserung der Lage des deutschen Orchestermusikers, ja sogar des kleinen Winkelmusikanten. Was ich eben über die Militärkapellen ausführte, soll nur die üblichen Übertreibungen und Verschiebungen klarstellen helfen.

Es bleibt eine Grundlage aller sozialen Gerechtigkeit, daß die Entlohnung in einem gesunden Verhältnis zu der Arbeitsleistung stehe. Darum ist es völlig unberechtigt, so in Bausch und Bogen von einem Stande der Zivilmusiker zu sprechen, wie es bei der Beratung des Militäretats 1911 der Abgeordnete Zubeil tat, der vor der Lächerlichkeit nicht zurückschreckte, die Leistungen der Berliner Philharmoniker in Vergleich mit denen von Militärmusikern zu stellen. Es zeugt dafür, wie wenig der Reichstag diese Materie beherrscht, daß diese Entgleisung weder vom künstlerischen noch vom sozialen Standpunkte zurückgewiesen wurde. Denn auch in sozialer Hinsicht treffen für die Mitglieder des Philharmonischen Orchesters die Verdienstverhältnisse, die als Durchschnitt der Zivilmusiker angegeben werden, in keinem einzigen Falle zu.

Es ist überhaupt vollkommen unerfindlich, wie von einer Konkurrenz der Militärkapellen gegen jene Körperschaften von Zivilmusikern, die mit dem Philharmonischen Orchester zu vergleichen sind, gesprochen werden kann. Diese musikalischen Körperschaften sind die Theater- und sogenannten städtischen Orchester, sowie einige als rein private Unternehmungen auftretende künstlerische Vereinigungen, deren ganze Tätigkeit von der der Militärkapellen grundverschieden ist und sich nirgendwo mit dieser begegnet. Wenn auch einige dieser musikalischen Körperschaften einen sehr schweren sozialen Kampf zu bestehen haben, so liegt das nicht an der Konkurrenz mit anderen Musikern, sondern daran, daß vielfach unsere Gemeinwesen noch nicht zu der Einsicht gelangt sind, daß die Stützung dieser Kapellen zu ihren Kulturaufgaben gehört. Erst von 1912 ab wird die reiche Stadt Berlin dem Philharmonischen Orchester mit einer Summe von 60000 Mark das Dasein erleichtern und kann dann als Gegenwert von dieser hervorragenden Künstlerschaft wenigstens einige Veranstaltungen gemeinnützig-kultureller Art verlangen. Die Stadt Berlin tut damit im Verhältnis noch immer weniger, als das Offizierkorps des ärmsten Regiments für seine Kapelle.

Die Konkurrenz der Militärkapellen trifft also eine *ganz andere* Schicht von Zivilmusikern. Und wenn hier der Maßstab der Leistungsfähigkeit angelegt wird, so sinkt die Wage sehr bedeutend zugunsten der Militärmusiker. Der einzelne Militärmusiker ist durchweg viel besser geschult, er ist leistungsfähiger, weil weniger ausgenutzt, und vor allen Dingen ist das Zusammenspiel der Militärkapellen weit besser als das der weitaus größten Zahl dieser größeren und kleineren Vereinigungen von Zivilmusikern, deren schlimme

Notlage hauptsächlich darauf beruht, daß sie von kapitalistischen Unternehmern ausgebeutet werden. Was in der Hinsicht diese Nachkommen der alten Stadtpfeifer sich vielfach leisten, spottet jeder Beschreibung. Das Schlimmste aber, was sie ihren Angestellten zufügen, ist die höchst mangelhafte musikalische und instrumentaltechnische Ausbildung, so daß die Mehrzahl der hier in Betracht kommenden Zivilmusiker überhaupt nicht imstande sind, sich durch ihre künstlerischen Leistungen bessere Stellungen zu erwerben. Die Lage ist doch heute bereits so, daß unsere besseren Kapellen durchweg Mühe haben, ihre Bläsergruppen gut zu besetzen, einfach weil ein brauchbarer Nachwuchs aus diesen kleinen Zivilmusikerverbänden fehlt. Da ist eine Ergänzung aus Militärmusikerkreisen viel eher möglich, so gern zugegeben werden mag, daß auch hier die Vorbildung noch besser sein könnte, und zwar mehr noch in musikalischer, als in instrumentaltechnischer Hinsicht. Es liegt also keineswegs bloß an der Vorliebe des Publikums für die bunte Uniform, wenn Militärkapellen im allgemeinen der hier in Frage kommenden Gattung von Zivilmusikerkapellen vorgezogen werden, sondern läßt sich auch aus der tatsächlich besseren Leistungsfähigkeit der ersteren rechtfertigen.

Das Bestreben der organisierten Zivilmusiker geht nun dahin: erstens die Zahl der Militärmusikkorps überhaupt zu beschränken, zweitens die einzelnen Korps in ihrer Leistungsfähigkeit herabzusetzen durch Verminderung der Mitgliederzahl der Kapellen. Die Zivilmusiker finden dafür bei der Volksvertretung um so eher Unterstützung, als auf diese Weise gespart werden kann. So hat die Etatberatung von 1911 zu einer ganzen Reihe von Streichungen geführt, die die „Deutsche Musikerzeitung", das Organ des genannten Verbandes, mit folgenden Worten quittiert:

„Wir selbst sind natürlich mit der nunmehr in die Wege geleiteten Herabminderung der Anzahl der Militärmusiker nicht unzufrieden. Und so ganz unschuldig daran sind wir ja auch nicht, denn *wir* waren es, die dem Reichstag zuerst zeigten, daß bei der Militärmusik Ersparnisse erzielt werden können. Ist man den von uns gegebenen Anregungen für jetzt auch nur zu einem kleinen Teile gefolgt, so glauben wir doch bestimmt, daß man sich über kurz oder lang von neuem daran erinnern wird, daß bei der Militärmusik *noch weit mehr* gespart werden kann. Einmal kann dies durch eine noch weitere Herabminderung der Kopfzahlen und dann auch durch eine gänzliche Beseitigung weiterer *wirklich*

überflüssiger Musikkorps geschehen. Den Trainkapellen hat man jetzt den Garaus gemacht; die Musikkorps bei den anderen technischen und bei den Verkehrstruppen sind ebenso überflüssig, und sie werden gewiß auch daran glauben müssen, sobald die Heeresverwaltung dem Reichstage mit neuen, notwendigen Forderungen kommen wird. Unseretwegen hat und wird die Heeresverwaltung natürlich auch nicht einen ihrer Musiker laufen lassen; was uns hier geholfen hat und noch weiter helfen wird, ist nur —: die Geldnot. Der Dalles ist hier alles! Welcher Wunsch uns deshalb auf der Zunge schwebt, wird sich ja jeder denken können." —

Wir hoffen im Gegenteil, daß diese kurzsichtige Sparpolitik keine weiteren Folgen haben und daß man nicht im Interesse einer immerhin kleinen Berufsgruppe das große Volksganze aufs schwerste in seinen künstlerischen Genüssen — bzw. genauer in den künstlerischen Genüssen, die es haben könnte — schädigen wird. Die wirkliche Sachlage wird vielfach dadurch getrübt, daß der Ruf ausgegeben wird: „die Militärmusiker für das Militär, die Zivilmusiker für das Volk." Dabei dreht man, um den Geist der Forderung zu erkennen, die beiden Sätze besser um. Gemeint ist nämlich: das Volk für die Zivilmusiker d. h. das Geld, das das Volk für seinen Musikgenuß aufbringt, soll in die Taschen der Zivilmusiker fließen.

Auch wenn man diese Forderung billigte, so wäre es vom kunstpolitischen Standpunkt aus unrichtig, die Leistungsfähigkeit der Militärkapellen und damit ihre kunstfördernde Wirkung auf das im Heer vertretene Volk zu schwächen. Sodann aber ist es eine verhängnisvolle Torheit, in einem Staatswesen, in dem das Heer „das Volk in Waffen" darstellt, einen solchen Gegensatz zwischen Musikern im Soldatenrock und solchen in Zivilkleidung zu schaffen. Es ist vielmehr geboten eine so einzigartige künstlerische Einrichtung, wir wir sie in den Militärkapellen haben, zum Heile des ganzen Volkes auszunützen.

Freilich meine ich nicht, daß der jetzige Zustand unserer Militärkapellen diese segensvolle Einrichtung darstelle. Vielmehr sind die Militärkapellen im höchsten Grade reformbedürftig. Diese Reformen betreffen aber kaum das Wesen der Einrichtung, sondern nur ihre Entartungen.

Die Militärkapellen müssen in der Tat aufhören, Konkurrenten der Zivilmusiker bei der alltäglichen bezahlten Unterhaltungsmusik

zu sein. Das Aufspielen in Biergärten, Wirtschaften und Cafés, zum Tanze und bei Privatfestlichkeiten ist unwürdig des Soldatenrocks und unwürdig jener künstlerischen Mission, zu der die Militärkapellen durch ihre Sonderstellung berufen sind. Diese Sonderstellung gegenüber dem Zivilmusiker beruht zunächst darin, daß der Militärmusiker durch seine Zugehörigkeit zum Militär vor der bittersten Lebensnot geschützt ist. Darüber hinaus erfreut sich der Militärmusiker einer Art Sicherstellung für die Zukunft, da er nach Abschluß seiner Dienstzeit auf die Zivilversorgung Anspruch hat.

Diese Leistungen der Volksgesamtheit für den Militärmusiker laden diesem Pflichten auf. Es ist ein Mißbrauch dieser Stellung, wenn sie zur privaten Bereicherung ausgenützt, wenn durch private Tätigkeit die der Öffentlichkeit geschuldeten Dienste verkürzt werden. Es wird glaubwürdig versichert, daß sich die Militärmusikdirektoren ganz ungewöhnlicher Einnahmen zu erfreuen haben, daß die Verwendung der Mannschaften zu außerdienstlichem Musizieren vielfach einen industriellen Unternehmercharakter annimmt. Das sind, ganz abgesehen von den zahlreichen Miß- und Übergriffen im einzelnen, Übelstände von grundsätzlicher Bedeutung, die unbedingt abgestellt werden müssen.

Unter ihnen leidet auch die künstlerische Leistungsfähigkeit der Militärkapellen aufs schwerste. Wenn alle Tage Biergartenkonzerte veranstaltet werden sollen, wozu noch oft ein gesellschaftliches Musizieren durch halbe Nächte kommt, so muß die musikalische Schulung leiden. Es entsteht ein ganz übler Drill und schlimmer Handwerksbetrieb, um so verhängnisvoller, weil die in diesen Biergartenkonzerten zumeist dargebotene Musik recht tief steht. Das unkünstlerische Potpourri, das Arbeiten mit der Saison-Schlagerware, das schmachtende Pistonsolo usw. sind ständige Erscheinungen der Militärkonzerte. Bei einer solchen Tätigkeit hört natürlich der Kulturwert auf, zumal auch das Heer selbst durch die privaten Musikunternehmungen der Militärkapellen vielfach in seinem Musikgenuß gekürzt wird.

Man wirft ein, daß die Militärmusiker den Nebenverdienst brauchen, da sie mit ihren dienstlichen Bezügen nicht auskommen könnten. Fürs erste ist dem entgegenzuhalten, daß die Militärmusiker aus den oben dargelegten Gründen ihrer Versorgung nicht so viel zu verdienen brauchen, wie die Zivilmusiker. Sie verdienen aber heute „nebenbei" im Durchschnitt viel mehr, als jene. Dann brauchen nicht alle Gelegenheiten des Nebenverdienstes genommen

zu werden. Zu „besseren" Konzerten, sagen wir sinfonischen Konzerten kleinen Stils, reichen an fast allen kleineren Orten die Kräfte der Zivilmusiker nicht aus. Gerade solche besseren Konzerte tun aber im Interesse unserer musikalischen Volkskultur dringend not.

Endlich aber können nicht ausreichende dienstliche Bezüge doch einfach erhöht werden. Ein solcher Vorschlag erweckt natürlich zunächst allgemeines Hallo und Gelächter! „Wir wollen und müssen ja sparen am Militäretat und dürfen den nicht noch vermehren."

Wie wäre es, wenn man die zwei Millionen Mark, die für diese Gehaltsaufbesserung höchstens nötig wären, auf den Kultusetat, Abteilung Kunst, übernähme?! Die Begründung der Forderung sollte dem Kultusminister nicht sehr schwer fallen. Ich dächte sie mir etwa folgendermaßen:

„Die Bedeutung der Kunst für die Verschönerung und damit auch die Beglückung des Lebens ist allgemein anerkannt. Vor allem aber ist es die Musik, die ob ihrer eigenartigen Freiheit von allen verstandesmäßigen Voraussetzungen und ihrer sinnlichen Eingänglichkeit zur Volkskunst berufen ist. Dazu kommt, daß sich für die Musik unschwer die Vorbedingungen des Ortes erfüllen lassen, wo Tausende gleichzeitig zuhören können. Dieser Ort ist nämlich die freie Natur. So ist die Musik auch vorzüglich die Kunst der Armen und von den Gütern der Welt Ausgeschlossenen. Wenn ich meine Aufgabe als Minister der Kulturangelegenheiten richtig als Dienst für die Bereicherung der Volkskultur auffasse, so muß mir eine Gelegenheit, dem Volke in möglichst großer Ausdehnung und ohne Auferlegung von Opfern Kunst bieten zu können, als ein wahres Glück erscheinen. Diese Gelegenheit ist vorhanden. Wir haben die Einrichtung der Militärkapellen, die dieses hohe Haus aus Sparsamkeitsrücksichten, wenn auch ungern, schon wiederholt eingeschränkt hat. Zu dieser Maßnahme hat auch die Mißstimmung über die Tatsache beigetragen, daß die Militärkapellen den Zivilmusikern eine vielfach schwer zu ertragende Konkurrenz bereiten. Ich wollte diesem hohen Hause nun einen Vorschlag unterbreiten, wie dem genannten Übelstande abzuhelfen ist und mit verhältnismäßig kaum nennenswerten Opfern die Militärkapellen erhalten, ja verbessert und zu einem unvergleichlichen Werkzeug einer herrlichen Volkskunst gemacht werden können. Bewilligen Sie einen Kredit von zwei Millionen Mark. Rechnen wir 200 Militärkapellen, so könnte jede derselben 10000 Mark jährlich erhalten. Dadurch wären die Bezüge der Spielleute so zu ver-

bessern, daß das Aufspielen in Biergartenkonzerten oder gar bei privaten Festlichkeiten in Fortfall kommen müßte. Auf diese Weise würde diese Erwerbsgelegenheit für die Zivilmusiker frei.

Als Gegenleistung haben die Militärkapellen an ihrem Standorte oder während des Manövers am Quartierorte wöchentlich ein Konzert zu geben, das so lange irgend tunlich im Freien, bei schlechter Witterung in großen geschlossenen Räumen stattzufinden hat. Wir werden uns mit den Magistraten der Städte um unentgeltliche Überlassung von Räumen in Verbindung setzen. Natürlich wird für diese Veranstaltungen keinerlei Eintritt erhoben. Wenn jede der 200 Kapellen jährlich 50 Konzerte gibt — und diese lassen sich mit dem Dienst leicht vereinigen, da die Kapellen ja zurzeit viel zahlreichere Biergartenkonzerte veranstalten —, so wären das jährlich 10000 (zehntausend) Konzerte, in denen den weitesten Schichten unseres Volkes gute Musik dargeboten würde. Ich brauche dem hohen Hause nicht auseinanderzusetzen, welche Fülle edlen Genusses und beglückender Schönheit auf diese Weise Millionen zugewendet würde, die heute von diesen Gütern fast ganz ausgeschlossen sind. Und das alles für zwei Millionen Mark."

Einige Geheimräte mögen Bedenken wegen Ressortschwierigkeiten haben. Wo ein Wille ist, ist auch ein Weg. Ich finde, eine so große Sache müßte so viel guten Willen erwecken, daß viel steilere Wege zu überwinden wären, als der von mir gewiesene.

Musik und höhere Schule

Die Bewegung „Kunst in die Schule", die um die Jahrhundertwende so lebhaft einsetzte, litt unter dem schweren Mangel, daß sie zu sehr von außerhalb der Schule ausgegangen war. Ja vielfach lebte in der ganzen Bewegung etwas von dem heute übertriebenen oder jedenfalls arg modisch gewordenen Schulhaß. Ich gebe ja zu, daß innerhalb der Schule noch alle Reformbewegungen oder Neueinführungen allzu langsam vor sich gegangen sind. Umgekehrt haftet aller heutigen Kunstschreiberei eine krankhafte Hast und durchaus unlebendige Verallgemeinerungssucht an.

Man kennt ja die Entwicklung solcher Bewegungen. Der ursprüngliche Gedanke ist gesund und fruchtbar. Um ihn ins Werk zu setzen, bedarf es bei den heutigen Verhältnissen meistens bereits eines Komitees; dann kommen die notwendigen Ausstellungen oder öffentlichen Vorführungen. Um für diese die Teilnahme weiterer Kreise zu gewinnen, muß die Presse mitarbeiten. Der Ton dieser Presse ist, da es sich immer darum handelt, innerhalb einer Überfülle von Stoffen die Aufmerksamkeit gerade auf das eine Pünktchen hinzulenken, übertrieben, reklamehaft. Ist es dann endlich so weit, daß das erste öffentliche Auftreten zustande kommt, so werden tausend Federn in Bewegung gesetzt, darüber zu berichten, daraus Folgerungen zu ziehen und Pläne zu entwerfen. Gerade weil man heute im allgemeinen so ohne allen Halt ist, weil wir eigentlich nichts Großes haben außer der großen Sehnsucht nach Größe, sieht man in allem neu Auftauchenden nicht nur eine Möglichkeit der Rettung, sondern in echt krankhafter Nervosität jedesmal die Möglichkeit. Alles wird dann auf den einen Punkt gestellt, alles andere soll dagegen zurücktreten. Was diesem einen Wunsche entgegensteht, muß nun schlecht oder untauglich sein. Kurz und gut, die ganze Unrast, die krankhafte Nervosität und die bei aller aufgeregten Liebesbeteuerung im innersten Wesen

selbstsüchtige Unternehmungssucht der heutigen Zeit schießt dann auch auf diesen Gebieten üppig ins Kraut, wo nur ein ganz langsames, sorgsam gehegtes Wachsen gedeihlich wirken könnte.

Bei dieser Art der Bewegung ist ganz selbstverständlich, daß jene Kreise, in die die Reform hineingetragen werden soll, die Übertriebenheit und Einseitigkeit des Unternehmens sofort gewahr werden, daß sie bei der aufgeregten Tonart des Ganzen sich verletzt fühlen und als Gegnerschaft empfinden, was ja eigentlich nur Unterstützung sein sollte. So verschließen sich manche diesen Bewegungen, bekämpfen sie sogar, die eigentlich ihre Träger, oder doch wenigstens ihre Förderer sein sollten. Ist dann die Hochflut der Bewegung vorüber, hat man sich allgemein daran übergeschrieben und übergelesen, so versinkt das Ganze wieder. Es bleibt allenfalls ein Verein, auch wohl eine Zeitschrift; beide vermögen den Katzenjammer, die Verärgerung nicht zu verhüllen. Im Grunde ist es schlimmer, als zuvor; denn auf keinem Gebiete ist Unklarheit, Verschwommenheit oder gar Lieblosigkeit des Empfindens verhängnisvoller, als in der Kunst.

Um so wertvoller ist es dann, wenn innerhalb der Kreise, in die die Reform hineingetragen werden sollte, über alle Verärgerung und Bedenken hinweg die Erkenntnis Platz greift, daß jene im ganzen so kümmerlich verlaufene Bewegung innerlich auch Gutes in sich trug; wenn nun von diesen Kreisen aus der Versuch gemacht wird, ohne Verletzung der sonstigen Aufgaben das neu Geforderte sich zu eigen zu machen.

Es gehört die ganze, lediglich in der Theorie aufrechtzuerhaltende Lebensfremdheit unseres heutigen Kunstbetriebes dazu, um irgendeine allumfassende Lebensbetätigung so ganz allein auf die Kunst stellen zu wollen, wie es fast bei all diesen Bewegungen „Kunst dem Volke", „Kunst der Schule" u. dgl. verlangt wurde. Es ist nur für den geborenen *schöpferischen* Künstler natürlich, daß er sein Leben auf die Kunst baue und aus der Kunst heraus gestalte. Und bekanntlich scheitern in keinem Stande so viele Menschen *am Leben*, wie gerade unter den Künstlern. Für alle anderen Menschen aber darf die Kunst nur einer der *Ausflüsse des Lebens* sein. Die Harmonie dieses Lebens heischt, daß der Kunst darin nicht gewaltsam ein größerer Raum gewonnen werde, als sich mit der gesamten Betätigung leicht verträgt.

Nicht daß die Kunst in einem solchen Leben etwa bloß Erholung im Sinne von Amüsement darzustellen hätte. In dieser falschen

Auffassung ruht der Fluch des Lebens der meisten heutigen Stände. Eigentlich kommen unsere Beamten, unsere Kaufleute usw. heutzutage wenigstens mit ebensoviel Kunst in Berührung, wie in den glänzendsten Kulturzeiten der Welt. Ja, ich glaube, man darf ruhig sagen, daß zu keiner Zeit den Menschen so viel Kunst geradezu aufgedrängt wurde, wie heute. Aber für die meisten dieser Menschen ist die Kunst dann nichts anderes als ein Mittel zu gewöhnlichem Amüsement: sie gehen ins Theater, um sich zu amüsieren; sie gehen in die Kunstausstellung, um einmal dagewesen zu sein, und um nachher im Park zu sitzen; sie gehen in die Konzerte, wiederum weil man dagewesen sein muß, und um Kleider zu zeigen, Freunde zu treffen und nachher in der Kneipe dem Abend den „würdigen Abschluß" zu geben usw. Diese Art des Verhältnisses zur Kunst muß auf die Dauer schädigend wirken und jede tiefere Einwirkung der Kunst auf den Menschen unmöglich machen.

Es liegt also keineswegs, wie man gewöhnlich annimmt, an den quantitativ ungünstigen Verhältnissen zwischen Kunst und Leben, daß unsere Zeit so unkünstlerisch ist, sondern lediglich an den qualitativen. Diese Qualität des Verhältnisses ist aber nicht zu verbessern durch Vermehrung des Angebots, sondern nur durch die Veränderung in der Stellung zur Kunst. Diese Veränderung ist auch bei jenen, die wesentlich auf das Kunstgenießen angewiesen sind, dadurch zu erreichen, daß sie den Kunstgenuß sich selber verschaffen. Je mehr dieses Verschaffen gewissermaßen zum Schaffen wird, um so fruchtbarer für das Verhältnis zur Kunst wird es sein.

An dieser Stelle muß sich die Erkenntnis aufdrängen, daß die stärkste Macht für die Erziehung zur Kunst in der Musik liegt. Nirgendwo wird Genießen fast so selbstverständlich zum Reproduzieren wie hier. Nicht nur, daß sehr leicht die unmittelbare Beteiligung zur Erzeugung der Musik im Instrumentalspiel und vor allem im Gesang sich einstellt, sondern auch bei dem nur Zuhörenden ruft die Musik, da sie so immateriell ist, fast notwendigerweise eine starke Phantasietätigkeit hervor; und zwar auch bei den sogenannten unmusikalischen Menschen, worunter ich jetzt nur jene verstehen will, die in keiner Weise befähigt sind, selber zu spielen und zu singen, nicht aber jene, die für Musik unzugänglich sind. Die Zahl der letzteren ist ja ohnehin gering. Gerade diese nicht spielenden und nicht singenden Menschen, die also nicht unmittelbar reproduzierende Musiker werden können,

pflegen sich ein Verhältnis zur Musik dadurch zu schaffen, daß sie Phantasievorstellungen aus dem Reiche der Dichtung oder der bildenden Kunst oder auch ihr Verhältnis zur Natur, zur Religion zu Hilfe nehmen. Sie stellen sich bei den Klängen etwas vor, oder es stellt sich ihnen eine wahlverwandte Empfindung ein. In beiden Fällen reproduzieren sie also mit ihrem Empfinden das Vorgetragene.

Es kann sich natürlich auch gegenüber bildender Kunst und Literatur ein gleiches Verhältnis einstellen, und es geschieht auch bei den wirklich diese Künste empfindenden Menschen. Aber die Gefahr liegt doch unendlich näher, daß andere, nicht künstlerische Interessen überwiegen: sei es grob stoffliche Teilnahme oder auch das feinere Verhältnis einer wesentlich formalen Betrachtung oder auch endlich ein mehr gedankenhaftes, verstandesmäßiges Verhältnis zum geistigen Gehalt.

Aus den angeführten Gründen ist in noch viel höherem Maße die Musik die Kunst der Schule. Ich freue mich, diese von mir seit Jahr und Tag vertretene Anschauung jetzt in einer lesenswerten Abhandlung von Joseph Weisweiler: „Das Schulkonzert. Ein Beitrag zur Frage der Kunsterziehung am Gymnasium“ (Leipzig, Quelle & Meyer) aus der praktischen Erfahrung eines Schuldirektors begründet zu finden. Ich möchte wenigstens die wichtigsten Ausführungen über den Wert der verschiedenen Künste in der Schule darum auch hier wiedergeben.

„Die meisten, die in Fragen der Kunsterziehung das Wort führen, reden immer oder vorwiegend von der bildenden Kunst, und die wird — trotz aller Anstrengung und Mühe — ihrer Natur nach dieser mächtige Erziehungsfaktor für die Schule nie sein und nie sein können. Aller ‚Kunstunterricht‘, wie er zumeist verstanden und geübt wird, d. i. alles Reden über die Kunst und ihre Meisterwerke nutzt im strengen Sinne der künstlerischen Erziehung nichts; ja es schadet oft mehr, als es frommt, und die Zeit wird kommen, wo man, durch Schaden klug, die jetzt auf Obersekunda hier und da eingeführte systematische Belehrung über antike Kunst aus gleichen Erwägungen wieder verbietet, aus denen man auch den früher üblichen Literaturunterricht abgestellt hat. ‚Kunst‘ kann nicht gelehrt, sondern nur ‚erlebt‘, empfunden werden, und davon ist hier keine Rede, solange man das Kunstwerk nicht selbst vor die Augen der Schüler stellen kann, zumal wenn zwischen die mehr oder weniger gelungene Abbildung und das Auge des Lernenden noch ein

fremder, subjektiver Faktor tritt, der wie eine farbige Brille auch den Eindruck des Abbildes noch modifiziert, wenn nicht korrumpiert. Man mag in der Zurichtung und Ausschmückung der Schulräume und ihrer Umgebung so freigebig und aufopfernd sein, als man kann, man mag für den Anschauungsunterricht im engeren und weiteren Sinne noch so reichlich sorgen und die Einführung in die antike und moderne Kunst bildlicher Darstellung aufs weitestgehende betreiben, auch unter planmäßiger Beihilfe des modernisierten Zeichenunterrichtes: im günstigsten Falle kommen wir über die Präliminarien, die Vorstufen der ästhetischen Erziehung hier nicht hinaus. Ja selbst wenn Gelegenheit geboten ist, die Schüler öfters vor geniale Kunstwerke hinzuführen, so wird die Wirkung auf die Masse immer eine fragliche und zweifelhafte sein. Denn das bildliche Kunstwerk selbst heischt ein so geübtes Auge, ein so abgeklärtes Empfinden, wie es die Jugend eben nicht hat, die denn auch — das sollten erfahrene Jugenderzieher wissen — schöne Bildwerke sowohl wie schöne Naturgegenstände mit ganz anderen Sinnen und Gefühlen ansieht, als wir es als Erzieher wünschen müssen. Die bildende Kunst ist, soweit dabei ‚Kunst des Genies' in Betracht kommt, eine Kunst für den reiferen Menschen, vorbehalten einem engeren, bevorzugten Kreise. Sie hat auch in ihrer Wirkung etwas Individuelles, den Beschauer gegen die Außenwelt Abschließendes, in sich Bannendes, was dem Wesen der Schule an sich nicht gemäß ist."

Aber auch die Poesie könne, trotzdem keinem Lehrgegenstande von Anfang bis zu Ende mehr Zeit gewidmet wird, die große ihr zugedachte Rolle der Kunsterziehung nicht spielen. „Dies liegt nicht allein am Lehrer, sondern an der Natur der Sache. Ist es bei der bildenden Kunst die technische Schwierigkeit und der Abstand des Kunstwerkes von dem Empfinden des Beschauers, die eine völlige Bewältigung des Kunstgegenstandes unmöglich machen, so steht bei der ‚Wortkunst' ihrer künstlerischen Wirkung auf die Schule vor allem ihre Gedankenschwere im Wege, ihr geistiger Gehalt, der ihr Wesen ausmacht. ‚Geist fordere ich vom Dichter!' Auch dann, wenn der Geist des Lernenden diesem mehr gewachsen ist und ihn leichter zu fassen vermag, wird doch die schulmäßige Betrachtung stets zwischen dem Geistigen, dem Gedankeninhalte und dem Technischen der Poesie, der sprachlichen und künstlerischen Form, geteilt sein, und das eben wird immer als der Tod der Kunst beklagt. Gleichwohl darf die Schule, die nun einmal nicht allein und nicht zunächst für den Kunstgenuß da ist, trotz aller

Ausstellungen die poetische Literatur mit ihren Zöglingen nicht bloß nach ästhetischen Gesichtspunkten behandeln — sie könnte es auch gar nicht —, sondern sie muß an ihr gar vieles andere Wichtige lehren und üben. So kommt denn notgedrungen allzu oft das poetisch Schöne des Gedichtes — der sprachliche Wohllaut, die Einheit von Form und Inhalt, die künstlerische Idee, die Stärke des Affektes — gar nicht zur Geltung, und die Poesie wird im Unterrichte zu einer Kunst wie die bildende, *über* die geredet wird, anstatt daß sie selbst redete . . .

Die *eigentliche Kunst der Schule* ist die ureigene Kunst des deutschen Volkes, die *Musik* im Sinne der Alten, der Gesang oder, wie es bezeichnender heißt, die tonvermählte Dichtung. Künstlerisch schauen und gestalten — mit dem äußeren oder inneren Sinne — ist das Vorrecht weniger Auserwählten: aber singen — ‚wie der Vogel singt' —, das kann und will wohl jeder, der bildsam zur Schule kommt, und ein einfaches Lied schlicht und lebendig vortragen lernt gar bald eine aufmerksame Schar unter der Anleitung eines geschickten Lehrers. Das ist die volkstümlichste aller Künste, bei deren sachgemäßem Betrieb von erster Stunde an alle Momente echter Kunstübung hervortreten: frohe Begeisterung, rege Betätigung der ganzen Persönlichkeit und Anspannung aller Kräfte zur Erreichung des wohl gesteckten Zieles, Freude überwundener Schwierigkeit und Befriedigung des künstlerischen Gelingens: dieses selbst aber eine lebendige Kunstleistung, ein relativ schönes Kunstwerk, das nicht allein den Schöpfer — denn ein solcher ist der Sänger, der dem Liede seine Seele einflößt —, sondern jede gleichgestimmte Seele erfreut und erwärmt. Dazu kommt beim Schulgesang das lebhafte *Gemeingefühl aller Mitsingenden, das Verschmelzen vieler zu einem einheitlichen Ganzen, der wetteifernde Zusammenschluß der einzelnen Kräfte zu großer Massenwirkung*. Ist der Mensch von Natur ein Gesellschaftswesen, das eine an das andere gebunden durch Sprache und Mitgefühl, dann ist die Sangeskunst die natürliche Kunst der menschlichen Gesellschaft, ihr gegeben, die sympathischen Gefühle in Freud und Leid zu schönem, wirksamem Ausdruck zu bringen und die Sänger nicht allein unter sich, sondern auch mit den Hörern in gleichem Gefühl zu vereinigen, auf alle zugleich ihre unmittelbare Wirkung ausübend. Dieser altruistische, ‚soziale' Charakter der Musik, wesentlich auf ein stetes Geben und Nehmen gerichtet, ist ganz besonders dem Wesen der Schule,

der Massenerziehung angemessen, auf deren künstlerische Gestaltung nichts mehr und nachhaltiger einzuwirken vermag, als der wohlgeleitete Schulgesang vom Anfang bis zum Ende der Schullaufbahn . . ."

Man wird diesen Ausführungen eines erfahrenen Schulmannes kaum stichhaltige Gründe entgegensetzen können. Freilich bleibt dann trotzdem die Frage offen, *wie* nun der Musik die Wirkungsgelegenheit in der Schule verschafft werden soll, in welchem Umfange und in welcher Art wir sie in die Schule einführen können. Auch dafür gibt die erwähnte Broschüre wertvolle Fingerzeige. Es ist dabei sicher von Vorteil, daß nicht ein eigentlicher Fachmann hier spricht; denn musikalische Fachleute pflegen in ihren Ansprüchen leicht alles Maß des allgemein Erreichbaren zu verlieren und geraten andererseits zu schnell in die Fragen der Methodik hinein, für die doch gerade auf musikalischem Gebiete eine so unendliche Fülle von Möglichkeiten nach den jeweiligen Verhältnissen besteht, daß, wenn die eine Bedingung guter Lehrkräfte erfüllt ist, man hinsichtlich der Methode dem Lehrer nicht genug freie Hand lassen kann. In der Tat bringt schon das Vorhandensein einer einzigen hervorragenden Singstimme mit angeborenem gesangstechnischen Talente, wie es sich nicht selten in einer Schule findet, ganz andere Möglichkeiten. Ebenso eröffnen die über den Durchschnitt hinausgehenden instrumentalen Fertigkeiten einzelner Schüler dem Gesanglehrer ganz andere Möglichkeiten, als man sie einer doch immer nur Durchschnittsverhältnisse in Betracht ziehenden Methodik zugrunde legen kann. Nirgendwo beruht der Erfolg des Unterrichts mehr auf der *Persönlichkeit des Lehrers*, als bei allen musikalischen Dingen. Auf Fragen der Methodik soll denn auch hier gar nicht eingegangen, sondern nur in kurzen Zügen der Umfang gekennzeichnet werden, in dem Musik in der Schule wirken kann.

Die Musik ist so zu allen Zeiten die bevorzugteste deutsche Kunst gewesen, daß man sich in den Schulen niemals viel Sorge um sie zu machen brauchte. Erst recht so lange nicht, als Schule und Kirche Hand in Hand gingen, und die Schüler selbstverständlich Sänger der Kirche waren. Außerdem wurde früher im Volke viel mehr gesungen als heute, und im deutschen Bürgerhause wurde früher durchweg gut musiziert. So hatte die Schule ein vorzüglich vorbereitetes Material, und der musikalischen Gelegenheiten des Lebens waren außerhalb der Schule schon so viele, daß die Schule

für jene, die sie selber bot, nur wenig zu arbeiten brauchte. Dieses günstige Verhältnis hat sich im Laufe der letzten Jahrzehnte stetig verschlechtert. Mit der steigenden Vernüchterung, Gleichmachung, der steten Erschwerung des Lebens hat der Volksgesang abgenommen. Der Kirchengesang ist in seiner kulturellen Bedeutung auch zurückgegangen: in katholischen Gegenden durch die Pflege einer ihrem Wesen nach unvolkstümlichen Kunst (Cäcilianismus); in evangelischen durch Erstarrung in Überlieferung oder völlige Neubestrebungen auf anderer Grundlage. Überhaupt aber ist die gesamte Schule mehr auf sich selbst gestellt, und es ist nicht so von selbst gegeben, daß die Schuljugend für den Kirchengesang in hervorragendem Maße herangezogen und also durch die von der Kirche gestellten Kräfte gesanglich ausgebildet wird.

Ursache und Wirkung in wechselseitiger Verklammerung haben wir dann bei den allgemeinen musikalischen Verhältnissen des Hauses und des öffentlichen Lebens. Daß die Hausmusik unvergleichlich tiefer steht, als vor hundert oder auch noch vor fünfzig Jahren, ist unbestrittene Tatsache. Daß eine der wichtigsten Ursachen für diesen Tiefstand der Hausmusik in der Tatsache liegt, daß die gebildete Männerwelt der Musik immer mehr entfremdet worden ist, ist ebenfalls unverkennbare Tatsache. Nicht zu leugnen ist umgekehrt, daß diese Gleichgültigkeit der gebildeten Männerwelt der Musik gegenüber, oder besser die Unfähigkeit zur Musik in hohem Maße verschuldet ist durch die ungünstigen musikalischen Verhältnisse an unseren höheren Schulen. Mit der Musikmacherei, wie sie meistens von den Frauen im deutschen Hause betrieben wird, kann selbst ein gesunder musikalischer Sinn, wie er den Kindern oft angeboren ist, nur verdorben werden. Jedenfalls aber ist die ganze Art der heutigen Klavierklimperei, der durchweg technisch unzureichenden und geistig halb verblödeten Singerei, wie sie in den Häusern üblich ist, ohne alle Erziehungskraft für die heranwachsende Jugend. Also die Schule ist heute auf sich selbst angewiesen für das, was sie auf musikalischem Gebiete zu erreichen hat; ja sie muß in Zukunft die gebende Kraft sein: von ihr muß zum guten Teil die Neubelebung unserer musikalischen Verhältnisse, die Gesundung unseres gesamten Musikbetriebes ausgehen.

In kunstpolitischer Hinsicht, und damit fällt die kunstsoziale Wirkung zusammen, halte ich den Musikunterricht an den mittleren und höheren Schulen für noch wichtiger, als

den an der Volksschule. Das mag fürs erste paradox erscheinen, weil die Volksschule ja unendlich weitere Kreise in sich schließt. Aber zunächst ist das Material der Volksschule zu jung, als daß es sehr weit gefördert werden könnte. Die Volksschule wird gerade hier nie weit über das Elementarste hinauskommen und sich doch am besten darauf beschränken, der Jugend einen möglichst großen Schatz von Liedern ins Leben mitzugeben. Ich weiß, daß unter günstigen Verhältnissen mehr erreicht werden kann, und ich stimme meinem Freunde Jacques-Dalcroze völlig bei, wenn er verkündet, daß wenigstens zwei Drittel aller Volksschüler so weit gebracht werden können, daß sie aus sich selber nachher Lieder zu erlernen vermöchten, daß also ihre musikalische Erziehung in ähnlicher Weise gefördert werden könnte wie etwa ihre Fähigkeit im Lesen oder Rechnen. Der große Genfer Pädagoge hat das ja auch durch die Tat bewiesen. Es sind auch nicht eigentlich musikalische, sondern soziale Gründe, die mich in der oben geäußerten Meinung bestärken. Das Leben, in dessen Kämpfe unsere Volksjugend ja leider so früh hinausgeschleudert wird, ist die stärkste Unterstützung für die Beibehaltung und Vermehrung alles in den eigentlichen Lehrfächern in der Volksschule Gelernten. Lesen, schreiben und rechnen muß der Mensch fast jeden Tag. Singen, Musik treiben braucht er nicht; ja das Verhängnis will es, daß gewöhnlich mit dem Austritt aus der Elementarschule bei der Jugend der Stimmwechsel eintritt, so daß nun ganz von selber eine Zeit kommt, in der die Menschen nicht singen. In dieser Zeit geht außerordentlich viel des bereits Gelernten verloren, und die entscheidende Frage ist dann immer, ob nachher eine so kräftige Anregung zur Wiederaufnahme dieser Kunstübung eintritt, daß nunmehr der praktischen Betätigung und den vielen Lockungen zu andern Vergnügungen die Zeit zu einer ernsten musikalischen Betätigung abgewonnen wird. Das wird nur dann möglich sein, wenn das gesamte Leben als solches den Reiz zu dieser Musikübung in sich trägt, wenn unser ganzes Leben wieder musikalischer geworden ist.

Diese erneuerte Einstimmung unseres Volkes zur Musik kann aber keineswegs von unten, sondern muß von oben kommen. Es geht durch das ganze Volk das Streben von unten nach oben, und dieses Streben offenbart sich zumeist in der Kopie des Lebens der Oberen. Unsere ganze Geschmacksverirrung auf künstlerischem Gebiete beruht nicht auf der Verlotterung der unteren

Kreise, sondern auf der der oberen. Das breite Volk hat seine gute Überlieferung in allen handwerklichen Fragen, in Möbelausstattung, Kleidung und Hausbau preisgegeben, weil ihm naturgemäß Besitz und Gewohnheit der wohlhabenderen und „gebildeteren" Stände als das Ideale, das zu Erstrebende vorkommen. Für die Musik kann man nicht so deutlich den gleichen Beweis erbringen; aber wir haben doch die Tatsache, daß auch in den unteren Volksschichten, sobald sie es nur irgendwie möglich machen können, als das Ideal erscheint, den Töchtern Klavierklimpern beizubringen. Wir haben die Tatsache, daß die meisten übrigen Instrumente auch im Volke, wo sie früher doch so heimisch waren, kaum mehr geübt werden. Wir haben die Tatsache, daß die Männer, ja schon die Jünglinge, immer schwerer zum allgemeinen Gesang heranzuziehen sind. Selbst die Männerchöre haben es schwer, die genügende Zahl von Mitgliedern sich zu erhalten, wenn sie das eigentlich Gesangliche in den Vordergrund stellen und nicht eine Vergnügungsanstalt sein wollen. Dabei braucht man nur zuzusehen, um eine Fülle musikalischer Begabung im Volke zu entdecken. Ich spreche hier aus eigener Erfahrung, die mir den Beweis erbrachte, daß in einem als schier unmusikalisch verschrienen Dörfchen von achthundert Einwohnern, in dem durch den unlglücklichen Zufall, daß mehrere Lehrer nacheinander unmusikalisch gewesen waren, alles musikalische Können sehr tief geraten war, sich das volle Zehntel der Bevölkerung als musikalisch durchaus brauchbar erwies und im kurzen Zeitraum von zwei Jahren zu höchst achtbaren Chorleistungen in kirchlichem und weltlichem Gesang zu führen war.

Das Unglück beruht darin, daß alle die Männer, die durch Beruf oder auch nur durch ihre soziale, sogar vielleicht durch rein ökonomische Stellung Erzieher oder Vorbilder der Masse sind, musikalisch nicht fördernd, meistens aber hemmend wirken. Denn solche unmusikalischen Vertreter der höheren Stände wirken zunächst selber nirgendwo auf Ausübung von Musik hin, sodann haben sie naturgemäß für die Bedeutung der Musik im Volksleben, bei Volksfesten und dergleichen kein Verständnis. Drittens fehlt die außerordentliche Macht des eigenen Beispiels. Wie oft haben Geistliche und Verwaltungsbeamte manche vielleicht etwas verwilderte, aber im Kern gute Volksgebräuche bekämpft und verboten. Wir haben ja dafür zahlreiche Beispiele, vom Verbot der Spinnstuben an bis zur Entziehung von Zuschüssen für allerlei Gemeindefeierlichkeiten, mit denen die Musik aufs engste verknüpft war. Noch

schlimmer ist der Mangel des Beispiels durch eigene Musikübung. Was hat es früher selbst an entlegenen Orten eine Fülle guten Kammermusikspiels gegeben, als er noch Sitte war, daß jeder irgendwie musikalisch Begabte irgendein Instrument lernte und nicht alles der unheimlichen Klavierseuche verfallen war. Jetzt hält es sogar in Städten schwer, aus Dilettanten ein einigermaßen brauchbares Streichquartett zusammenzubringen. Ich kenne da ein Beispiel aus einem Dorfe, dessen Amtsrichter ein guter Geiger und ausreichender Cellist war. Er hat es bald so weit gebracht, mit den Lehrern, dem Pfarrer und einem Apotheker Sextett spielen zu können. Sie hielten ihre Musikübungen nicht unter strenger Klausur ab, sondern an schönen Sommertagen spielten sie auf der Veranda des amtsrichterlichen Hauses und freuten sich der aufmerksam lauschenden Zaungäste. Es gibt heute in jenem Dörfchen ein ganz brauchbares Orchester, und das ist nur auf dieses Beispiel und die dadurch gewonnene Anregung zurückzuführen.

Es liegt im Wesen der Musik, daß es den Musikalischen auch zu öffentlicher Betätigung drängt, daß es ihn nicht nur nach Spiel, sondern auch nach Zuhörern verlangt; daß er Mitspieler zu erhalten trachtet und deshalb der Ausbildung eines irgendwo vorhandenen Talentes seine Aufmerksamkeit schenkt. Der Gelegenheiten zur Wirkung, die einem aus sozialen Gründen geachteten Manne gerade in musikalischer Hinsicht erwachsen, sind unzählige. Für alle diese Männer ist es die Schulzeit, in der die Musik fürs Leben ihre wirkungsvollste Nahrung erhält: und zwar gerade das Gefühl für Ensemblespiel, für gemeinsames Musizieren. Wird nicht während der Schulzeit die Neigung zu dieser so köstlichen und für die geistige und soziale Bildung so unschätzbaren Art der Musikpflege geweckt, so findet sich später nur selten mehr Gelegenheit dazu. Auch der musikalisch ungewöhnlich Begabte wird dann zum Einspänner.

Hierin liegt für mein Gefühl die außerordentliche Bedeutung des Schulorchesters, dessen Wert ich entgegen dem Verfasser der oben genannten Broschüre sehr hoch anschlage. Zunächst ist es keineswegs gesagt, daß diese Orchesterleistungen in bösartigem Dilettantismus stecken zu bleiben brauchen. Es gibt eine große Menge vielstimmiger Kammer- und kleiner Orchestermusik, zumal in der älteren Literatur, die sehr wohl von den Durchschnittskräften eines Schulorchesters bewältigt werden kann. Erreicht aber wird durch ein Schulorchester vor allen Dingen die Pflege verschiedener Instrumente.

Das aber ist die Vorbedingung für das Zustandekommen von Ensemblespiel im späteren Leben; denn es ist eine alte Erfahrung, daß, wer erst einmal aus irgendeinem Grunde eines der sonst wenig gebräuchlichen Instrumente erlernt hat, auch später sich zum Studium eines neuen leichter bereit findet.

Im übrigen ist aber natürlich der mehrstimmige Gesang die eigentliche musikalische Betätigung der Schule. Er ist darüber hinaus überhaupt die beste künstlerische Betätigungsform der Schule. Auf allen anderen Gebieten wird man fast notwendigerweise im Unzulänglichen stecken bleiben. Für die Musik dagegen besitzt die Schule in ihrem gemischten Chor, „der bei Vollanstalten leicht 150 Schüler und mehr umfaßt, die beste Unterlage für eine allen künstlerischen Anforderungen genügende Konzertaufführung, zumal da sich wohl immer einzelne Stimmen durch Kraft, Reinheit und Geschmeidigkeit von den anderen genugsam abheben, um für kleinere Aufführungen einzelne Solopartien zu übernehmen. Auch läßt sich aus den Schülern der Oberklassen immerhin ein kleiner, bescheideneren Anforderungen entsprechender Männerchor zusammensetzen. Damit ist dann die Möglichkeit geboten, nicht allein Chöre aller Arten und Gattungen und Einzellieder der verschiedenen Stimmen, wie sie jetzt mehr beliebt zu werden scheinen, sondern auch gemischte Kompositionen, Singspiele mit Chören, Teile von Oratorien und Opern, Chorwerke mit eingelegten Sologesängen und dergleichen je nach Befund und Bedarf vorzutragen, und wenn hierzu noch einige Instrumente treten, ein Streichquartett oder ein kleines Orchester, dann sind alle Voraussetzungen für ein gutes Konzert vorhanden, wie kein Männergesangverein sie in sich vereinigt."

Ich glaube, daß Weisweiler mit Recht dafür eintritt, daß die Schule kein Bedenken tragen sollte, für ihre Veranstaltungen dann Hilfskräfte heranzuziehen. Sie bildet selber den Chor und damit die Hauptkraft und scheue sich nicht, Berufsmusiker als Orchesterspieler und Solisten zu gewinnen. Denn nur auf diese Weise kommen wirklich allen künstlerischen Ansprüchen genügende Aufführungen zustande. Und das ist die Hauptsache. Es bleibt auch hier die Hauptaufgabe der Schule, möglichst Vollkommenes zu leisten und vor allen Dingen für das Leben vorzubereiten. „Erst in dem Zusammenwirken mit dem Orchester und in der Abwechslung mit dem Sologesange kann der geschulte Chor seine volle Kraft und Ausdrucksfähigkeit entfalten, und diese Art des Singens und

Hörens ist nicht allein in höherem Grade genußreich, sie allein bildet auch Sinn und Geschmack für die Art von Musikaufführungen, die am meisten und am besten im Leben großer und kleiner Städte geboten wird. Die Schule hat ja nicht allein die Aufgabe, singen zu lehren: sie soll allen Schülern, wenn nicht musikalische Kenntnisse und Fähigkeiten, so doch musikalischen Geschmack, Freude an edler Musik und ihren Kunstwerken vermitteln. Die bessere Hälfte des Musizierens nennt Kretzschmar gutes Hören, und er schätzt besonders hoch die ‚innere Musik, die sich nicht im Spielen und Singen offenbart, sondern in den Schweigenden und Passiven oft viel stärker tönt als in den Fachleuten'. Diesen ‚schweigenden', nicht singenden Schülermassen gelten besonders die Konzertaufführungen — denn die Musik ist eine Kunst für alle —, und es ist klar, daß für alle nichts so instruktiv und nutzbringend sein kann wie die gute Aufführung größerer Tonwerke mit Solopartien und begleitenden Instrumenten, nichts auch für ihre Lebens- und Geschmacksrichtung so bedeutsam und bestimmend."

Noch in anderer Hinsicht stimme ich Weisweiler vollkommen bei, wenn er die Tätigkeit dieses Schulchores nicht auf die Mitwirkung bei den üblichen Schulfesten beschränkt wissen will, sondern das Schulkonzert, das selbständige Hervortreten dieses Chores in öffentlichen Leistungen verlangt. „Daß ein gelungenes Konzert ein großes Fest für die Schule ist, ein Fest, an dem alle, Schüler und Gäste, innerlich beteiligt sind, weiß jeder, der an einem solchen teilgenommen. Schon die Vorbereitungen zeigen dies an. Begegnet auch der Gedanke eines Schulkonzertes zunächst bei Sachverständigen mißtrauischem Bedenken und Achselzucken, so erregt er, der glücklichen Verwirklichung näher rückend, allgemeinere Teilnahme und lebhafte Spannung. Alle Schüler, die singenden wie die hörenden, betrachten das Gelingen des Werkes als ihre persönliche Angelegenheit und unterziehen sich mit Freude allen Proben und Vorarbeiten, und alle, welche der Schule nahestehen, sehen mit froher Spannung der Aufführung entgegen. Die Sache der Schule — der halb vergessenen, wenn nicht ein zufällig fallender Stein das Wasser kräuselte — wird zur Gemeinsache. Und das Fest selbst, ein schönes, großes Familienfest, ein ‚Elternabend', wie er sein soll! Hier steht die Schule, wie alle fühlen, ganz auf der Höhe ihrer Aufgabe, ihrer Gemeinde nicht allein die Hüterin der Wissenschaft, sondern auch der schönen Kunst in Worten und

Tönen zu sein und in der wilden Brandung des Lebens die Fackel der Begeisterung für die schönen Ideale der Menschheit hochzuhalten."

Es wird auch jeder, der auf diesem Gebiete gearbeitet hat, wissen, daß nur solches öffentliche Hervortreten eines Chores diesen zur Anspannung aller Kräfte bringen kann. Das liegt in der Natur der musikalischen Übung, die, je mehr sie als das künstlerische Zusammenwirken vieler auftritt, um so mehr die Wirkung auf eine Gesamtheit verlangt.

Es versteht sich von selbst, daß so hohe Leistungen von der Schule nur erreicht werden können, wenn an ihr der Musikunterricht von einem tüchtigen Fachmann gegeben wird. Daß diesem Manne innerhalb des Lehrerkollegiums wie gegenüber den Schülern eine Stellung geschaffen werden muß, die in sich genau so viel Autorität besitzt, wie die jedes anderen Lehrers, sollte selbstverständlich sein. Wie es bisher so oft gehandhabt worden ist, daß der Gesangsunterricht an der Schule allen möglichen Zufälligkeiten überlassen, ja geradezu als notwendiges Übel mitgeschleppt wird, da man doch bei den Schulfesten ein paar Lieder singen muß, ist der Schule und der Kunst unwürdig und hat vor allen Dingen zu den üblen Verhältnissen beigetragen, die wir an den meisten Orten zu beklagen haben. Auf der anderen Seite aber ist bei wirklich künstlerischer Pflege der Musik an der Schule das hohe Ziel zu erreichen: echte Kunsterziehung der Schülerwelt selber durch die Kunst, wahrhafte Heranbildung der Jugend für den Genuß der Kunst im späteren Leben und Vorbereitung der zu den höheren Lebensstellungen Berufenen zur Erfüllung der hohen Aufgabe, Kunsterzieher zu sein für das Volk.

Tote Saison

Das ist nun Maienwonne. Seit acht Tagen regnet es ununterbrochen, ein kalter Wind entmutigt auch den wetterharten Spaziergänger. Die Vögelein freilich, die kleinen, lassen sich ihre Freude nicht völlig verderben. Amseln und Finken zumal jubeln laut und zuversichtlich, und die Spatzen folgen des Dichters Mahnung, daß singen soll, wem Gesang gegeben, noch unentwegter als die Menschenlyriker, die immer wieder das Märchen vom Wonnemonat Mai verkünden.

Und doch! Er ist ein Wonnemonat. Und sei es draußen noch so trüb, im Herzen beginnt's zu hellen: die Sommersehnsucht ist erwacht, die Winterstarre ist gewichen.

Ich habe Sehnsucht nach Musik, eine so starke Sehnsucht, wie sonst fast nie. Das breite Behagen der Beethovenschen „Pastorale" möchte ich genießen, im Tongewoge der Achten schwimmen, oder von den heimlichen Tanzgeistern der Siebenten mich mitreißen lassen in dionysischen Strudel. Oder etwas von Bruckner mit dem lustigen Getriebe der Naturgeister im Scherzo und dem gewaltigen Akkordspiel der hehren Gottesorgel Natur im Tongebrause seiner Achten. Und der ganze Schubert, und Mozarts lichtdurchströmtes Sonnenland. Wagner höre ich sonst nicht gern im Konzert; aber jetzt würde ich dankbar dem Rheingold-Vorspiel lauschen, wenn aus dem tiefen Es der hehre Bau langsam emporstiege, wie aus dem Chaos winterlicher Sturmesnot der leuchtende Sonnentempel eines blauen Sommertages.

Nicht umsonst waren alle großen Musiker so leidenschaftliche Naturfreunde! Naturleben, Naturstimmung ist eine der großen Quellen, aus denen das musikalische Schaffen fließt. Darum verlangt es umgekehrt auch wieder den Menschen draußen in der Natur nach

Musik. Es gibt nur drei recht musikalische Stätten: die Kirche, die einsame Stube und die Natur. Theater und Konzertsaal sind Surrogate; dieser noch mehr als das Theater, in dem ein Stück Leben vorgetäuscht wird, aus dem die Musik natürlich herauswachsen kann, während im Konzertsaal die Musik in keiner Weise mit dem Leben verbunden ist. Eine Kirche, ein Gottesdienst ohne Musik ist etwas Totes, Widernatürliches. Gott ist kein Begriff, sondern Gefühl; wahre Religion ebenso: es bedarf einer besonderen Sprache, wenn die Gemeinde, wenn Hunderte und Tausende die Rede zu Gott finden sollen. Die Stube ist die musikalische Heimat des Einsamen und desjenigen, der allein sein will, um sich nicht mehr einsam fühlen zu müssen. Da ersteht dann jene heimliche Zwiesprache mit uns selber, in der wir in uns hineinlauschen und von unserer Seele das Beste über uns erfahren. O, um dieses selige Musizieren in einsamer Stube!

Und doch! Die eigentliche Heimat der Musik ist dennoch die freie Natur draußen. Die Natur selber ist ja voll Musik, die durch das Gehör um so stärker in uns eindringt, als jeder Ton mit andern Sinneseindrücken sich verbindet. Das Auge auch genießt diese Musik, und zwar in solchem Maße, daß schließlich der Anblick der Landschaft geradezu musikalische Stimmungen auslöst. Die eigene Wahrnehmung ist mir vielfach von andern bestätigt worden, daß es niemals mehr in einem summt und singt, als auf einsamer Wanderschaft.

Doch wohin gerate ich? Ich wollte doch eigentlich nur begründen, wie es kommt, daß der Mensch gerade im Sommer so starke Sehnsucht nach Musik verspürt, weil er im Sommer in innigerer Gemeinschaft mit der Natur lebt, als in jenen Jahreszeiten, in denen neun Zehntel der Menschen zu den wenigen Stunden, in denen die Witterung das Hinausgehen erlaubt, an die Arbeitsstube gefesselt sind. Aber dieses so natürlich entstandene Verlangen nach Musik vermag man im Sommer nicht zu stillen. — Warum nicht? — Weil im Sommer keine Konzertsaison ist.

Davon wollte ich zunächst einmal sprechen. Es kann keinen schärferen Ausdruck für das Ungesunde und Gekünstelte unseres Musiklebens geben, als dieses Zusammendrängen auf eine bestimmte Zeit. Beim Theater ist es begreiflich, weil dieses auf einen geschlossenen Raum angewiesen ist, der an und für sich ein denkbar unfreundlicher Aufenthalt ist. Das bestätigt jeder, der am Tage in diesen Höhlenbauten gewesen. Aber gerade die Musik kommt im

Freien zu feinster Geltung, ist also wohl die geeignetste Sommergartenkunst. Ist es nun nicht eine Karikatur, daß es z. B. in Berlin, das im Winter durchschnittlich jeden Abend fünf große Konzerte hat, im Sommer völlig unmöglich ist, ein gutes Konzert zu hören? Ich weiß, andere Städte sind nicht so übel daran, daß ihre gute Kapelle im Sommer verreist. Aber da liegt dann der Fall so, daß im Sommer auch gute Kapellen einfach schlechte Musik machen. Deshalb sucht der wahre Musikfreund unseren sommerlichen Gartenkonzerten zu entfliehen.

Gartenkonzerte

Wenn man die Programme unserer Gartenkonzerte, auch solche vornehmer Lokale, ansieht, könnte man denken, niemand sei gewillt, im Sommer ein Konzert mit ernsthaftem Programm anzuhören. Potpourris, Märsche, Tänze, Pistonsolos, Ouvertüren — bunt durcheinander gemischt, wie ein Kartenspiel, das sind die Programme. Ich möchte nur wissen, weshalb man nicht ruhig eine Sinfonie spielt? Und wenn's keine von Beethoven ist, warum nicht eine von Haydn? Auch unsere Militärkapellen könnten diese Aufgabe bewältigen. Aber nicht immer und überall die Bläserbesetzung; die müßte in einem besseren Konzertgarten einfach verpönt sein.

Dagegen walte im Programm höchste Freiheit. Ich habe nichts gegen einen Marsch, so er etwas taugt, noch weniger gegen ein Lied; ja sogar das Potpourri lasse ich gelten. Das heißt, ich kann mir leicht eine künstlerische Form des Potpourris denken. Die Gattung erfreut sich so großer Beliebtheit, daß man nicht einfach verächtlich den Stab darüber brechen sollte, sondern sich fragen, ob diese Beliebtheit nicht leicht erklärlich ist, und ob sich dann nicht einfach das Unkünstlerische der Gattung beseitigen lasse. Beides ist zu bejahen. Das Potpourri ist gleich einem Blumenstrauß; das Schönste ist zusammengebunden zu einem bunten Kranze. Es kommt also lediglich darauf an, wie der Strauß gebunden ist. Barbarisch wäre es, zerstückelte Blumen zusammenzuflechten. Also das oberste Gebot bleibt: es darf nichts Ganzes zerrissen und zerschnitten werden. Das gilt zunächst von jeder einzelnen Melodie. Darüber hinaus auch von einem größeren Werke. Das Opernpotpourri z. B., jetzt der Schrecken jedes ästhetisch Empfindenden, könnte zu einem annehmbaren Gebilde werden, wenn die wertvollsten Teile einer Oper in der richtigen Reihenfolge als geschlossene Musikstücke vorgetragen würden. Aber auch dort, wo es sich nicht um Teile eines als Ganzes Gedachten handelt, ist ein Ganzes anzustreben. Aus Studenten-, Soldaten-, Jägerliedern lassen sich farbige Bilder des Lebens der betreffenden Stände zusammenstellen; mit

Volksliedern kann man die kostbarsten Geschichten erzählen. Wenn dann noch ein Programm mit den zugehörigen Texten (samt Melodie) verteilt würde, würden die Volkslieder auch wieder bekannt werden.

Es ist der schlimme Fehler, daß die Sommergartenkonzerte nicht als Kunstdarbietungen angesehen werden, sondern zumeist als Lockmittel für Wirtschaftszwecke dienen. Ich bin der letzte, der im Glas Wein oder Bier ein Hemmnis für ernsten Musikgenuß sieht; ich für meine Person habe im Gegenteil immer gefunden, daß Dionysos und Apollo liebende Brüder sind. Aber, bei allen diesen Fragen entscheidet das Wie. Bei jenen Konzerten wenigstens, für die Eintritt erhoben wird, müßte der Wirtschaftsbetrieb in denselben Grenzen gehalten sein, wie in den sogenannten populären Konzerten im geschlossenen Raum.

Die schönste und ausgiebigste Bereicherung würden die Gartenkonzerte erfahren können durch *Mitwirkung von Solisten*. Das wäre in sozialer Hinsicht wenigstens ebenso fruchtbar von unsern Künstlern gehandelt, wie ihr Mitwirken in winterlichen Arbeiterkonzerten. Oder wirkt etwa Sologesang nicht wunderbar im Freien? Natürlich immer vorausgesetzt, daß der Pavillon gut gebaut ist. Und Violine, Cello? Daneben dann die Holzblasinstrumente. Die ganze riesige, im Konzertsaal so sündhaft vernachlässigte Sololiteratur für sie hätte hier ein prächtiges Wirkungsfeld. Posaune und Horn seien auch willkommen, das Pistonsolo aber, das jetzt immer mit einem sentimentalen Schmarren den stärksten Beifall auslöst, wäre dann bald allgemein verpönt. —

Ich habe bisher nur von der Verbesserung der vorhandenen Gartenkonzerte gesprochen, die naturgemäß einen volkstümlichen Charakter tragen müssen. Eine eigenartige und künstlerisch höchst wertvolle Bereicherung unseres Musiklebens würde ich mir von einer ganz *neuen Gattung von Gartenkonzerten* versprechen, die ebenso rein künstlerische musikalische Veranstaltungen wären, wie die vornehmsten Konzerte der Wintersaison. Ich meine musikalisch sehr wertvolle Veranstaltungen aus besonders gearteten Werken, die die Aufführung im Freien begünstigen. Es käme dafür vor allem die Musik vor Beethoven in Betracht, zumal alle Kammermusik für Blasinstrumente, dann die Musik für kleines Orchester, endlich ältere Chormusik, vor allem auch die Madrigale. Ich glaube, daß solche Konzerte einen ganz besonderen Reiz bieten würden; jedenfalls wären sie eine dankbare Form von Sommerfesten.

Gassenmusik

Nicht von Gassenhauern soll hier die Rede sein, nicht einmal von den alten „Gassenhäwerlin", mit denen man sich wohl befreunden könnte, sondern von einer Gassenmusik, die mir als eines der wichtigsten Mittel zur Belebung der Volksmusik erscheint. Man mag also vornehmer von Straßen- oder Platzmusik reden. Ich sagte Gassenmusik, weil sich so der geschichtliche Anschluß an eine Einrichtung der in musikalischer Hinsicht wirklich guten alten Zeit bieten würde, in der das Wort Gasse auch für die Kunst noch nicht so unliebsam an Gosse erinnert. Unser trefflicher Joseph Haydn hat manche „Gassationen" oder „Cassationen" komponiert, und das „gassatim" musizieren gehen war für manchen armen Musikus eine erwünschte Erwerbsgelegenheit.

Wir müssen wieder viel mehr Straßen- und Platzmusik bekommen. Es wird gerade mich, der ich seit Jahr und Tag für die Pflege der Hausmusik arbeite, niemand im Verdacht haben, daß ich ihr irgendwie Abbruch tun wolle. Dennoch würde ich es für ein Glück halten, wenn ich um ein Drittel der heutigen Hausmusik Straßenmusik erkaufen könnte. Von der Konzertsaalmusik gäbe ich die Hälfte, von der heutigen Gartenkonzertmusik und der Wirtshausmusik alles hin.

Es ist ein Unsinn, wenn man gerade bei der Kultur den Bau des Hauses von oben her beginnen will. Von unten hinauf ist das einzig Vernünftige. Unsere heutige Musikkultur krankt daran, daß sie keinen Unterbau hat. Es ist etwas Wunderbares um das Höhenwandern; aber wir haben uns dabei völlig verstiegen. Nicht nur unsere musikalische Produktion ist dadurch unvolkstümlich, ist raffiniertes l'art pour l'art oder doch l'art pour les artistes, nur noch eine Kunst für Künstler geworden, auch die musikalische Reproduktion, also das Musizieren, hat den Zusammenhang mit dem Volke verloren. Das Volk hat dadurch alle gute Musikübung und allen gesunden Geschmack eingebüßt. Deshalb gibt es guten Besitz (Volkslied, Volkstanz) um elenden Schund (die operettenhaften Tanzmelodien und die sentimentalen „beliebten Lieder") hin.

An allen unsern Reformbestrebungen zur Wiederbelebung der künstlerischen Kultur erscheint mir als verhängnisvollster Fehler, daß

man sich der Täuschung hingibt, man brauche nur Kunst zu den Leuten hinzubringen, das nähere Verhältnis würde sich dann ganz von selbst einstellen. In Wirklichkeit ist gerade entscheidend, wie man das Verhältnis zur Kunst zustande bringt. Es wird nur dort fruchtbar und gesund, wenn die Kunst ein Stück Leben wird. Darum ist es so leicht, von der Kirche aus künstlerisch einzuwirken. Darum haben die Gesangvereine, vor allem die Männerchöre, den riesigen Erfolg gehabt. Denn einmal fand früher in ihnen das nationale Sehnen eine Ausdrucksmöglichkeit; dann aber befriedigten und befriedigen sie gesellige Bedürfnisse. Auf ähnliche Weise müssen wir dem Volke gute Musik nahebringen, wenn wir wieder eine musikalische Volkskultur erreichen wollen. Das Volk muß diese Musik als Teil seines Lebens empfinden.

Die Straßen- und Platzmusik erscheint mir dazu das vorzüglichste Mittel; sie ist die unaufdringlichste und darum beste Art, dem Volke in allen seinen Schichten gute Musik darzubieten. Und welcher Hunger nach Musik ist vorhanden! Man braucht nur zu sehen, wie jede Gelegenheit, unentgeltlich Musik zu hören, wahrgenommen wird. Ich spreche nicht von den Tausenden, die neben den spielenden Regimentskapellen mitmarschieren. Da wirkt auch die Augenlust mit. Aber man sehe einmal, wie Tausende jeden Abend vor den Berliner Zelten stehen, Tausende, denen selbst das Glas Bier zu teuer ist, um das sie eintreten könnten; oder auch solche, die lieber im Umherwandeln Musik anhören. Oder man frage die verdienstvollen Organisten, die seit Jahren in ihren Kirchen zu bestimmt wiederkehrender Stunde ein Konzert veranstalten, zu welch lieber Gewohnheit der Besuch dieser Konzerte allen Volksklassen wird.

Dieser Umstand, daß alle Volksklassen dabei sind, ist mir so wichtig. Nicht nur aus sozialen, sondern auch aus künstlerischen Gründen. Volksmusik darf nämlich nicht die Bedeutung von einfältiger oder geringwertiger noch gar von Pöbelmusik haben. Volksmusik heißt Musik der ganzen Nation, so wie das alte Volkslied Volksmusik war, weil es dem ganzen Volke gehörte, allen lieb war.

Doch man erfährt ja bei allen diesen Dingen weniger grundsätzlichen Widerspruch, als die Frage: Wie soll da geholfen werden?

Die Lösung erscheint mir gerade in diesem Falle nicht schwierig. In größeren Orten ist sie sogar ganz leicht. Jede Stadt hat einen oder mehrere Plätze, die trotz des gesteigerten Verkehrs noch ziemlich frei sind; in den meisten Städten ist auch schon ein Musikpavillon. Übrigens gibt eine Kirchenfront, vor der in der Regel etliche erhöhte

Stufen sind, oder ein großes öffentliches Gebäude immer die Gelegenheit einer günstigen Aufstellung für die Musizierenden. Als solche kommen in Betracht die vorhandenen Musikkapellen (Militär wie Zivil), vor allem das städtische Orchester, die Gesangvereine (aber nicht bloß die Männerchöre), auch die Schuljugend (bzw. die besseren Sänger der verschiedenen Volksschulen zu einem Chor zusammengeschlossen), die Schülerorchester der höheren Schulen u. dgl. An bestimmten Abenden oder auch Nachmittagen, an den Samstagen, Sonntagen, Vorabenden von Festen und an diesen selbst müßte ein Abendkonzert ermöglicht werden. Bei Regen müßten Kirchen oder große Hallen zur Verfügung stehen. Was an großen Orten häufig und in großem Maßstabe möglich ist, kommt in kleineren Orten eben weniger oft und den Verhältnissen entsprechend vor. Aber es läßt sich auch an kleinen Orten über alles Erwarten viel erreichen. Ich spreche gerade für kleine Verhältnisse aus eigener Erfahrung.

Aber das alles kostet Geld.

Gewiß kostet es Geld, wenn auch nicht so viel, wie die meisten Leute meinen. Der natürliche Geldgeber ist die Gemeinde selbst. Viele Gemeinwesen haben ja längst eingesehen, daß sie für die künstlerischen Interessen ihrer Einwohner Mittel bewilligen müssen. Nun, das braucht sich nicht auf den Winter zu beschränken. Im übrigen ist gerade für solche Zwecke die freiwillige Hilfe immer noch aufzutreiben. Endlich kann das Ganze zunächst auch ohne alle Kosten inszeniert werden. Ist erst der Anfang gemacht, der weitere Weg ist leicht. Man kann die Anregung, die von solchen Unternehmungen ausgeht, kaum hoch genug veranschlagen. Die verborgenen oder schlummernden Fähigkeiten werden wachgerufen, der Wetteifer wird angestachelt. Unser Volk ist wirklich noch immer durch und durch musikalisch; die ganz Unmusikalischen sind sehr selten. Aber die vorhandenen Kräfte finden entweder gar keine Anregung, oder sie werden nach falscher Richtung getrieben. Man braucht nur zu bedenken, welch schauerliche und innerlich unmusikalische Instrumente dem Volke für teures Geld aufgehängt werden. Aber wie soll es anders sein, wenn alle Anregung zum Guten mangelt! Hier erwächst uns allen eine hohe soziale Aufgabe. So sicher es wahr ist, daß die Kunst eine ethische Macht ist, so gewiß erfährt diese veredelnde Kraft nur der, für den die Kunst eigene Lebensbetätigung geworden ist, in dessen Leben sie nicht als Fremdkörper steht. Bei keiner Kunst können wir das so leicht erreichen, wie bei der Musik.

Konzerte an kleinen Orten

Ich habe in den vorangehenden Abschnitten von einer Art zeitlicher Dezentralisation der Musikpflege gesprochen; ebenso wichtig wäre die örtliche.

Wir sind den Ruf: „Zu viel Musik!“ gewöhnt. Aber der Ruf erschallt zu Recht nur aus den Städten, die eine gewisse Einwohnerzahl, sagen wir, die Hunderttausend überschreiten. Aus kleineren Orten und gar vom flachen Lande hören wir dagegen die ständige Klage, daß es dem Musikliebhaber unmöglich sei, ohne unverhältnismäßig schwere Opfer ein gutes Konzert zu hören. Auch das ist ein Zeichen des industriellen Charakters unseres öffentlichen Musiklebens, daß es einen großstädtischen Charakter trägt. Daß ein großes Orchester bei den riesigen Unkosten, mit denen es arbeitet, ganz kleine Orte nicht besuchen kann, ist klar. Auch wird niemand einem Solisten zumuten, in einem abgelegenen Gebirgsdörfchen ein Konzert zu geben. Aber daß es nicht möglich wäre, in kleineren Kreisstädten, zu denen die umliegenden Dörfer ja auch für derartige Zwecke mitzählen, eine schöne Besucherzahl für ein gutes Solistenkonzert zusammenzubringen, ist nicht wahr. Es ist sogar gar nicht so schwierig, wie ich aus eigener Erfahrung weiß, und wenn erst der Anfang gemacht ist, so wird es ganz von selbst gehen.

Aber noch mehr. Ich sehe in dieser Dezentralisation unserer Musikpflege geradezu das Heilmittel gegen die bösesten Schäden unseres heutigen Musiklebens. Durch sie wird der Musiküberfütterung an einzelnen Orten gesteuert; breitere Massen werden guter Musikgenüsse teilhaftig. Endlich aber erfährt unsere Hausmusik dadurch Befruchtung und Belebung. Das Haus aber war immer und wird immer die Hauptstätte einer gesunden Musikpflege sein.

Konzerte an kleineren Orten heißt also eine wichtige Losung für alle rechten Musikfreunde. Für das Erreichen dieses Zieles ist am unentbehrlichsten die selbstlose Mitarbeit der Musikliebh-

haber an dem betreffenden Orte. Wenn der Solist sich erst einen Saal aussuchen soll, in fremden Verhältnissen über Miete und dergleichen unterhandeln muß, ist natürlich nichts zu wollen. Gerade aus dieser Not heraus hat sich das Konzertagentenwesen entwickelt, dieses bezeichnendste Merkmal des industriellen Musikbetriebs. Dem Künstler werden auf diese Weise die kleinen äußeren Sorgen abgenommen; aber es ist ganz natürlich, daß der Konzertagent ihm auch von allen kleineren Orten abrät: das bringt nicht genug ein, dem Agenten nämlich; den meisten Solisten erwachsen durch ihre Konzerte auch in den Großstädten nur Kosten. Dann macht es dem Agenten auch zu viel Arbeit.

An die Stelle des Agenten, des Geschäftsmannes, können und müssen bei kleineren Verhältnissen die Musikliebhaber treten. Nehmen wir ein Kreisstädtchen von etwa fünf- bis zehntausend Einwohnern. Da sind sicher einige Musikfreunde, die das Musikleben großer Städte zum wenigsten in den Tageszeitungen verfolgen. Aber die nächste Musikstadt liegt weit ab. Man wird sich ja nun natürlich nicht das Berliner philharmonische Orchester verschreiben können; aber für einen guten Kammermusikabend wären die Mittel unschwer aufzutreiben. Es tun sich einige Musikliebhaber zur Vorarbeit zusammen. Sie stellen im allgemeinen ihre Wünsche für das Programm auf und wenden sich damit an die Kammermusik-Vereinigung bzw. die Solisten, die sie bei sich haben möchten, mit den Fragen: Ob und zu welchem Zeitpunkt sie in einer nahen Musikstadt konzertieren? Welcher Garantiefonds für ein mit jenem Aufenthalt verbundenes Konzert an dem gegebenen kleineren Orte verlangt wird. Stellt man dem Künstler die Sache richtig dar, weiß man ihn bei seinem Idealismus, den Gott sei Dank die meisten Künstler trotz allem noch in sich tragen, zu packen, so wird man in den meisten Fällen eine viel günstigere Antwort erhalten, als man sie nach den landläufigen Ansichten erwartet hat. Ist das nicht der Fall, so wendet man sich eben an einen anderen. Der Künstler kann dann auch gleich sein nach den ihm unterbreiteten Wünschen aufgestelltes Programm mitteilen.

Nun beginnt für unsere Musikliebhaber die Werbearbeit am eigenen Orte. Das erstemal wird sie nicht allzu leicht sein, aber mit einigem guten Willen geht es unbedingt. Jeder Ort hat den einen oder anderen Bewohner, der das Talent zu einem kleinen Mäcenas in sich und das Zeug dazu in der Tasche hat. Es handelt sich ja, ich wiederhole es, nicht um große Summen. Die Opfer-

beiträge auf dem Altar der Frau Musika brauchen durchaus nicht in die Hunderte zu gehen. Aber das ist doch sicher, daß die Leute nicht gerade reich zu sein brauchen, um schließlich einmal einen Goldfuchs springen zu lassen. Hat man diese „Gönner" des Unternehmens gewonnen und entsprechend geschröpft, so geht es an den Absatz der Eintrittskarten. Diese dürfen auf keinen Fall teuer sein. Eine, zwei und allenfalls für die besten Plätze drei Mark ist die Regel; daneben müssen unbedingt auch einige Reihen für Plätze zu fünfzig Pfennigen übrig bleiben. Man beginnt seinen Rundgang bei jenen, die selber Musik ausüben. Dabei darf man die umliegenden Dörfer nicht vergessen, von wo der Lehrer immer noch einige Gesangvereinsmitglieder mitbringt, der Pfarrer wenigstens einen Beitrag zeichnet. Dann wendet man sich an die Eltern, deren Kinder Musikunterricht erhalten. Wenn man ihnen klar macht, daß ihre Kinder durch ein solches Konzert oft mehr Förderung erfahren, als durch zehn Unterrichtsstunden, werden sie das Opfer gern bringen.

Die Saalfrage erledigt sich meist sehr einfach; entweder erhält man einen Schulraum oder einen Wirtshaussaal. In keinem Fall kostet er viel. Bei dem Wort Wirtshaus muß ich noch eine Bemerkung machen. Ich weiß, daß manche Leute gleich Zeter schreien, wenn es heißt, daß beim Konzert ein Trunk erlaubt sein soll. Ich ziehe es natürlich auch vor, wenn das nicht geschieht. Aber so schlimm, wie die „Theoretiker" es sich vorstellen, ist das nicht. Bei den sehr wertvollen „populären philharmonischen Konzerten" in Berlin kann man ein Glas Bier oder Wein trinken, und neuerdings haben die Herren Schnabel, Hekking und Wittenberg bei ihren volkstümlichen Kammermusikabenden diese „gemütliche" Art eingeführt, und es hat sich noch kein vernünftiger Künstler oder Zuhörer daran gestoßen. Man muß natürlich darauf halten, daß die Bedienung nur während der Pausen geschieht, und daß das Rauchen auf alle Fälle unterbleibt, da es die Luft zu sehr verdirbt. Im übrigen pflegt man gerade dort um so andächtiger zuzuhören, wo man selten zum Hören kommt.

Auch die Instrumentalfrage ist leicht gelöst. Sänger und Violinisten bringen ihre Instrumente mit. Klavierspieler erhalten von dem Fabrikanten, dessen Instrumente sie spielen, ein solches überall umsonst oder gegen geringes Entgelt gestellt. Zwei Dinge bleiben noch zu sagen. Einmal die Warnung vor dem Zuviel. Man hüte sich, gleich mit einem Zyklus von Abonnementskonzerten anzu-

rücken, sondern begnüge sich mit je einer Veranstaltung in den beiden Winterhälften. Und zwar eine mit Kammermusik, eine mit Gesang und Klavier- oder Geigenspiel. Als Zeit eignet sich am besten der Sonntag oder Samstag; der Beginn des Konzertes sei nicht zu spät, damit die Auswärtigen noch nach Hause kommen. Der zweite Punkt betrifft die lokalen Musikmächte, mit denen oft recht schwer ein Bund zu flechten ist. Um diese Gefahren zu überwinden, muß etwas Diplomatie aufgeboten werden. Gekränkte Eitelkeit und die Angst vor materieller Schädigung sind gewöhnlich die beiden Hauptgründe, aus denen ansässige Musiklehrer und Musiklehrerinnen solchen Veranstaltungen entgegenarbeiten. Die Konkurrenzangst ist zumeist nach dem ersten Konzert verschwunden, weil in der Regel nur eine Steigerung der musikalischen Interessen erfolgt, deren Früchte in erster Reihe doch von den ortsansässigen Musikern geerntet werden. Gegen die Eitelkeit ist das klügste Mittel, jene Leute, von denen man sie befürchtet, dadurch zu entwaffnen, daß man sie an dem Werk oder besser den Vorbereitungen dazu beteiligt. Man ziehe doch Musiklehrer, Vereinsdirigenten usw. in den vorbereitenden Ausschuß. Andererseits vermeide man möglichst die tätige Beteiligung ortsansässiger Kräfte im Konzert. Gegen fremde Künstler pflegt man nicht eifersüchtig zu sein.

Auf diese Weise ist es selbst an kleinen Orten möglich, gelegentlich gute Konzerte zu veranstalten. Den Segen solcher wird man bald erkennen, und er ist der schönste Lohn für alle Mühseligkeiten der Vorbereitung. Das wichtigste ist, daß man überhaupt einmal gute Musik vortragen hört. Zumeist haben die Spieler, die dieses Glücks nie teilhaftig geworden sind, ja gar keine Ahnung, wie die Werke, mit denen sie sich abmühen, eigentlich klingen müssen. Man höre doch einmal, was selbst gut geschulte Klavierspieler bei technisch ganz zureichender Ausführung mit Beethovenschen Sonaten für böse Dinge anrichten, wenn sie niemals eine im Vortrage eines guten Künstlers gehört haben. Oder man rufe sich ins Gedächtnis zurück, was einem als Schubertsche Lieder oder Loewesche Balladen geboten wurde. Wenn irgendwo, so gilt hier der Satz von der beseelenden Wirkung, der erzieherischen Macht des guten Beispiels. Sie erstreckt sich noch nach einer anderen nicht weniger wichtigen Seite unseres Musiklebens. Einer der Krebsschäden desselben ist seine Eintönigkeit. Im Hause wird heute fast nur noch Klavier gespielt, danach, aber schon bedeutend weniger, Geige und Gesang geübt. Daß es noch eine Reihe anderer Musikinstrumente gibt,

die für das Haus geeignet sind; daß es eine große herrliche Musikliteratur für diese Instrumente gibt, die nun völlig brach liegt; daß die schönste Pflege der Hausmusik im Zusammenspiel mehrerer beruht — das hat man, wie es scheint, ganz vergessen.

Es ist natürlich leichter, über die „Klavierseuche" zu schimpfen, als auf Abhilfe zu sinnen. Und doch liegt das Heilmittel gegen die einseitige Pflege des Klavierspiels sehr nahe. Es ist gleichzeitig das beste Mittel gegen die Oberflächlichkeit des heutigen Musikbetriebs im Hause, das beste Mittel für eine gesunde Musikpflege. Das erlösende Wort heißt Kammermusik.

Das Wort hängt mit Kammer und nicht mit Salon und Konzertsaal zusammen. Es sagt uns, was man leider immer mehr vergißt, daß die Musik vor allem eine intime Kunst ist, die ihre höchsten Schönheiten, ihr tiefstes Wesen einem daheim im trauten Stübchen offenbart. Allein oder im Kreise weniger und vertrauter Kunstfreunde kann man am schönsten musizieren. Hier hebt der scheue Vogel Phantasie seine Schwingen; im grell erleuchteten Konzertsaal, bei der bunt zusammengewürfelten Menge der Zuhörer, der damit verbundenen Unruhe duckt er sich ängstlich zusammen. Ich weiß, wir haben uns immer mehr von dieser Art Musikpflege entfernt. Ich verkenne auch keineswegs die Bedeutung großer Symphoniekonzerte oder musikdramatischer Aufführungen. Aber sie sollen nichts Alltägliches sein, sondern einen festlichen Charakter tragen. Darin liegt der Zauber von Bayreuth, darin die mächtige Wirkung des festtäglichen Gesangs in der Kirche.

Zumeist aber ist die Musik eine intime Kunst, und neben dem Alleinspiel ist das Kammermusikspiel die beste Art, sie zu pflegen. Während aber zur Zeit unserer Klassiker die Kammermusik in Wirklichkeit hauptsächlich Hausmusik war, sind heute die Fälle, daß einige Musikliebhaber sich zum Trio-, Quartett- oder Quintettspiel vereinigen, sehr selten. Und warum? Weil die betreffenden Instrumente nicht mehr gepflegt werden. Diese Erscheinung ihrerseits wurzelt aber wieder in der Vernachlässigung der Kammermusik, wozu allerdings noch hinzutritt, daß das Orchesterspiel in den Kirchen in den letzten vierzig Jahren fast ganz verschwunden ist. Für die meisten Instrumente außer Klavier ist das Zusammenspielen die unerläßliche Vorbedingung für den Musikliebhaber. Selbst der Geiger muß sich wenigstens mit einem Klavierspieler zusammentun. Nun gar der Cellist, oder Freunde der Blasinstrumente. Die Musikliebhaber sind selten, die diese Instrumente so

gut spielen, daß sie im Alleinspiel dauerndes Genügen daran haben können. Da man das weiß, da man für gewöhnlich keine Gelegenheit hat, sich mit anderen im Zusammenspiel zu ergötzen, ist man immer mehr von der Pflege dieser Instrumente abgegangen, so daß sie heute fürs Haus eigentlich gar nicht mehr in Betracht kommen.

Es ist eine Aufgabe des Konzertsaals, hier unser Musikleben wieder zurück zu entwickeln. Auf die Vorliebe für massige Musikentfaltung, die in Wagners Werken ihren Gipfel erreicht hat, ist bereits ein Rückschlag erfolgt. Die Kammermusik findet etwa seit der Jahrhundertwende steigende Pflege im Konzertsaal. An die Stelle der zwei, drei Quartettvereinigungen von früher ist eine lange Reihe getreten. Sonatenabende, früher eine Seltenheit, sind jetzt an der Tagesordnung. Und seit einigen Jahren findet auch die Kammermusik für Blasinstrumente wieder Aufnahme im Konzertsaal und freudige Zustimmung im Publikum.

Doch alles das nur im Konzertsaal; es gehört aber ins Haus. Für dieses ist der größte Teil dieser Literatur auch nach ihrer ganzen Art ausdrücklich bestimmt.

Nun darf man vom großstädtischen Hause, vom Hause der Konzertstädte nicht viel erwarten. Abgesehen von den vielerlei Ungelegenheiten, die die großen Mietskasernen für ein solches Musiktreiben mit sich bringen, das ganze großstädtische Leben, wie es sich nun einmal entwickelt hat, ist ihm feindlich. Entgegen steht aber vor allem der Umstand, daß man ja alle Tage Gelegenheit hat, diese Musik im Konzertsaal zu hören.

Nein, hier muß die Provinz, muß der kleine Ort die Arbeit leisten. In kleinen Verhältnissen kann nur die häusliche Musikpflege die Bedürfnisse nach Kammermusik, überhaupt nach ernster Musik befriedigen, da die öffentlichen Anstalten dafür fehlen. In weit höherem Maße aber, als der einzelne Spieler für sein Solospiel, braucht die häusliche Kammermusikpflege heute zunächst die Anregung durch den Konzertvortrag. Es muß erst wieder Schule gemacht werden. Dazu aber wirkt ein einziges Konzert mehr, als ein Dutzend Vorträge und Belehrungen.

So lautet denn unsere Mahnung an alle Musikfreunde: Sorgt für gute Konzerte an kleineren Orten. Sie sind das beste Mittel zur Pflege einer guten Hausmusik, also zu einer gesunden Musikpflege überhaupt!

Zur Reform der Musikfeste

Ich möchte die sogenannten „Musikfeste" als das herrlichste Mittel musikalischer Volkskultur sehen, während ich die Musikfeste, wie sie jetzt sind, für eine durchaus veraltete und sinnlos gewordene Erscheinung halte.

Die Musikfeste sind eine regelmäßig wiederkehrende Erscheinung des deutschen Musiklebens. Um Pfingsten setzen sie ein und dauern bis Ende Juni. Sie schließen sich also fast unmittelbar an die immer weiter ausgedehnte großstädtische Musiksaison an und hören zu Beginn der eigentlichen Reisezeit auf. Zwei bis vier Tage lang wird da täglich womöglich in zwei überlangen Konzerten in solchem Unmaße Musik gemacht, als hätte man das ganze übrige Jahr hindurch keine Gelegenheit dazu. Der Besuch dieser Musikfestkonzerte wird an den betreffenden Orten Mode. Leute, die sonst nie in ein Konzert gehen, nehmen sich ein Abonnement, hören oder besser sitzen gewissenhaft die Konzertstunden ab, dann aber „haben sie vollauf genug" und sind auf ein ganzes Jahr für weitere musikalische Veranstaltungen nicht mehr zu haben.

Die Zahl der Musikfeste nimmt mit jedem Jahre zu. Zu den alten, durch Überlieferung „geheiligten", kommen immer neue, gleichgeartete Unternehmungen. Man sollte danach meinen, daß sie einem starken Bedürfnisse und lebendigen Verlangen entgegenkämen. Diese Meinung würde dadurch noch bekräftigt, daß der Besuch dieser Veranstaltungen in der Regel nichts zu wünschen übrig läßt. Sieht man an zwei, drei aufeinanderfolgenden Tagen die immer gefüllten Konzertsäle, so möchte man an einen musikalischen Heißhunger der Masse denken, der sich gierig auf eine sonst nur selten gebotene Nahrung stürzt. Seltsam, daß daneben dauernd die Klagen zunehmen über Überfüllung unseres öffentlichen Musiklebens, über die Gleichgültigkeit des Publikums während der ganzen Musiksaison und über die Schwierigkeit, selbst für bedeutende Musikerscheinungen Teilnahme zu wecken.

So wird also — wirft man ein — die Beliebtheit dieser Musikfeste auf ihrer Sonderart beruhen; es handelt sich eben um Musikfeste, und alle, die darüber klagen, daß unserer Kunst die stärksten Werte dadurch genommen werden, weil sie zu sehr ins alltägliche Getriebe gezogen wird, sollten über die Veranstaltung dieser Feste glücklich sein, da mit ihnen die Stimmung des Ungewöhnlichen, des Außerordentlichen, eben des Feiertäglichen verbunden ist; weil die Musik in diesen Tagen als hehre Schönheitsoffenbarung in den zu Tempeln geadelten Konzertsälen auftritt.

Gewiß, es liegt etwas Wahres in dieser Meinung. Aber der Frage ist nicht aus dem Wege zu gehen, ob nicht hier die Macht des Festlichen mißbraucht wird; ob nicht durch irgendwelche doch mehr äußerlichen Mittel einige musikalische Darbietungen des Jahres nicht zu Festesgaben, sondern zu Sensationen gestempelt werden; ob nicht aus ganz unkünstlerischen Gründen für diese Veranstaltungen beim Publikum jene Stimmung geweckt wird, daß man „dabei gewesen sein müsse", daß es sich also bei diesen „Musikfesten" nicht um wirkliche Feste, um fröhlich begangene Feiertage, sondern um die letzten Pflichtereignisse der Saison handelt.

Welche geradezu groteske Form diese sommerliche Musikhochflut annehmen kann, zeigte im Jahre 1910 München. Hier liegt der Fall nun freilich so, daß bereits offen eingestanden wird, daß alle diese Veranstaltungen eigentlich nur stattfinden, um den Fremdenverkehr zu heben. Die Fremden, die wirklich das alles mitmachen sollen, könnten einem leidtun. Einer viertägigen Schumann-Gedenkfeier folgte eine Richard Strauß-Woche; dann ein ausgedehnter Beethoven-, Brahms-, Bruckner-Zyklus, endlich mit tausend Mitwirkenden die Uraufführung der achten Sinfonie von Gustav Mahler. Daneben fanden die sieben Aufführungen der Mozart-Festspiele und die zweiundzwanzig der Wagner-Festspiele statt. Wie schädlich diese Opernfestspiele, die ja gewiß auch Schönes bringen, auf das musikdramatische Leben gewirkt haben, wird von allen ehrlichen Opernfreunden Münchens längst eingestanden. Der regelmäßige Opernbetrieb des Winters leidet dort aufs schwerste unter der Tatsache, daß für diese Musikfeste alle Kräfte zusammengenommen werden müssen, während in der Zwischenzeit mehr handwerksmäßig weitergewurstelt wird.

Aber auch fast alle anderen sogenannten Musikfeste finden an Orten statt, die den ganzen Winter über mit musikalischen Ereignissen überschüttet waren. In der Regel werden auch an diesen

Festen nicht etwa Werke dargeboten, die in der winterlichen Spielzeit nicht aufgeführt wurden. Auch die aufgebotenen Mittel sind in der Regel nicht größer und etwa nur für solche festliche Gelegenheiten zusammenzubringen, bis vielleicht auf die Solisten, die bei solchen Festen als Sensation wirken müssen. Es ist ja leicht begreiflich, daß Solisten und Konzertdirektoren für solche Musikfeste leicht zu haben sind, da sie in eine Zeit fallen, in der sonst die Erwerbsmöglichkeiten auf musikalischem Gebiete sehr beschränkt sind. Aber darin liegt doch noch kein Grund zum Feste feiern.

Die Wirkungen dieser meist mehrtägigen Veranstaltungen auf das Publikum sind durchaus nicht künstlerischer Art. Nur wenige Menschen sind fähig, eine solche Häufung von Musik wirklich zu genießen. Für jene Musikfreunde, die schon während der eigentlichen Saison den höheren Musikgenüssen nachgehen, bringt das Musikfest nichts Neues und wirkt also höchstens als Massendarbietung, die immer unkünstlerisch ist. Die anderen erledigen gewissermaßen in diesen Tagen ihr musikalisches Pflichtpensum; sie sind natürlich außerstande, die auf sie einstürmende Masse geistig oder seelisch zu verarbeiten; sie verderben sich also geradezu ihre Musikempfänglichkeit und ihre Musikfreude.

Auf der anderen Seite erreicht man mit diesen Musikfesten keineswegs, daß die vielen Tausende, denen sonst musikalische Genüsse großen Stils nicht zugänglich sind, jetzt dazu kommen. Im Gegenteil, die Preise sind noch viel höher, als sonst, der Andrang zu dem gesellschaftlichen Ereignisse noch viel größer. Also, was soll das Ganze?

Musikfeste haben nur einen Sinn, wenn sie: entweder erstens Aufführungen von so erlesener Güte darbieten, wie sie unter gewöhnlichen Verhältnissen nicht zu erreichen ist; oder zweitens Werke vorführen von solchen Ansprüchen an Zahl und Güte der Aufführenden, die sonst nicht zu erfüllen sind; oder drittens Musikwerke großer Kunst Bevölkerungskreisen und Landesteilen vermitteln, die sonst zu dieser Musik nicht kommen; oder endlich viertens, wenn sie Kunstwerke, vor allen Dingen neueren Entstehens, zu Gehör bringen, die unter den gewohnten Verhältnissen nicht auf Aufführung rechnen können.

Die zuerst geforderte Eigenschaft wird von den Verteidigern der Musikfeste diesen wohl meistens zugesprochen werden. Aber zu Unrecht. Sicherlich werden einige Proben mehr gehalten zu dieser

Aufführung als es sonst üblich ist, was aber nur bestätigt, daß unser heutiger Musikbetrieb im allgemeinen so handwerksmäßig geworden ist, daß vielfach hervorragende Meisterwerke zu leichtfertig herausgebracht werden. Es wäre viel wertvoller, gegen diese Leichtfertigkeit zu arbeiten; denn es ist ein Skandal, wenn unsere großen musikalischen Meisterwerke vielfach nur zu Kritikexerzitien reklamesüchtiger Kapellmeister dienen. Sonst beruht im allgemeinen das „Bessere" der Aufführung bei diesen Musikfesten im Gewinn berühmter Namen als Dirigenten und Solisten. Nun weiß ich sehr gut, daß es geniale Dirigenten gibt, die ein Werk ganz anders ausschöpfen, als es der tüchtige Kapellmeister kann. Aber wir wollen doch den wirklich künstlerischen Wert dieser Tatsache nicht überschätzen. Wir wollen vor allen Dingen nicht verkennen, wie gefährlich diese ungeheure Einschätzung des Dirigenten auf der anderen Seite ist, wie sehr sie diesen verleitet, nun durchaus den von ihm geleiteten Aufführungen eine persönliche Note aufzuprägen, wie oft die Treue gegen das Kunstwerk unter dieser Sucht zu leiden hat. Ich muß jedenfalls gestehen — und ich habe ähnliche Aussprüche gerade in der letzten Zeit sehr oft bei Kritikern gelesen —, daß unsere heutigen Dirigentengrößen, die so ganz in diesem Persönlichkeitsstil aufgehen, gerade mit den erhabensten Werken unserer Musik bei weitem nicht den tiefgehenden Eindruck auszulösen vermögen, wie es die bedeutenden Dirigenten der älteren Schule vermochten. Diese neueren Aufführungen sind zweifellos interessanter, als die älteren, aber damit noch lange nicht künstlerischer. Außerdem muß man bedenken, daß diese berühmten Dirigenten in der Regel sich doch auf ganz wenige Proben beschränken, daß die ständigen Kapellmeister eigentlich die Aufführungen vorbereitet haben und also die Leistung des Festdirigenten meistens bloß ein äußerlicher Firnis ist. Zuzugeben ist, daß für diese Feste meistens berühmtere Solisten gewonnen werden. Aber ich weiß mich nur ganz weniger Berichte zu entsinnen, aus denen nicht die Enttäuschung über die gehörte Leistung zu lesen gewesen wäre. Und auch das ist begreiflich. Der berühmte Solist befindet sich in einer ähnlichen Lage wie der berühmte Dirigent, nur daß er in der Regel weit weniger tiefdringender Musiker ist, also viel äußerlicher; daß er ferner viel mehr von sich eingenommen ist, infolgedessen noch weniger sich dem großen Ensemble anpaßt, noch weniger für Proben zu haben ist; daß er gewöhnlich noch viel abgehetzter und darum weniger leistungsfähig ist. Er hat meistens eine so angestrengte Saison hinter sich, daß man

ihn gerade bei den Musikfesten in einem sehr erholungsbedürftigen Zustande zu hören bekommt.

Viel wichtiger ist bereits der zweite Punkt. Musikfeste sind berechtigt, wo es sich um Werke handelt, die eine solche Zahl von Aufführenden bedingen, wie sie unter gewöhnlichen Verhältnissen nicht aufzubringen ist. Hier liegt die Entstehungsursache unserer Musikfeste. Unsere große Kunst war den Verhältnissen und Bedürfnissen unseres Volkes weit vorausgeeilt. Von Bach und Händel ganz zu schweigen, haben auch noch Haydn und Beethoven unter so kleinen Bevölkerungsverhältnissen gearbeitet, daß eine würdige Besetzung ihrer Werke — ich spreche bei Haydn von den Oratorien — nur an ganz wenigen Orten mit den dort ansässigen Kräften zu ermöglichen war. Da bot dann der Sommer die Möglichkeit, die Kräfte verschiedener Orte zusammenzuschließen und mit diesen jene Zahl der Mitwirkenden für Chor und Orchester aufzubringen, die zu einer würdigen Wiedergabe der Werke vonnöten war. So wurde das erste deutsche Musikfest am 20. und 21. Juni 1810 in Frankenhausen gefeiert. Es gab damals in Deutschland knapp ein halbes Dutzend Städte, die dem 1790 mit der Berliner Singakademie gegebenen Beispiele folgen und am eigenen Orte die Kräfte für große Chorwerke aufbringen konnten. Heute ist dieser Grund für neunundneunzig von hundert aller Musikfeste verschwunden, wie ja schon aus der Tatsache hervorgeht, daß Chor und Orchester in der Regel von den ortseinheimischen Kräften gestellt werden. Es ist aber nicht zu leugnen, daß hier wenigstens ein Mittel wäre, unseren Musikfesten nach dieser Richtung hin wieder mehr Bedeutung zu verleihen. Man denke an die riesigen Oratorienaufführungen Englands mit Chören von oft zweitausend Mitwirkenden; man denke andererseits, daß etwa die Chöre in Händels „Israel in Ägypten" bei unseren gewohnten Aufführungen niemals so wuchtig und groß herauskommen, wie man sie innerlich hört. Da könnte ich mir doch denken, daß, wenn man Aufführungen solcher auf Massenwirkung berechneten Chorwerke mit Riesenchören etwa in unseren ungeheuren Zirkushallen veranstaltete, ganz ungeahnte Wirkungen tiefgreifendster Art erzielt würden, wobei hinzukäme, daß dann auch ein tausendköpfiges Publikum zuhören könnte. Dieses könnte noch sehr vergrößert werden, wenn man sich zu Aufführungen solcher Werke im Freien entschlösse. Es ließen sich unschwer in der Nähe aller größeren Städte Plätze finden — kleine Talmulden, Bergabhänge — die diesen Gesang im Freien ermöglichten und wo dann eine Zu-

hörerschar von Tausenden, geradezu ein „Volk", sich versammeln könnte. Man kann ja in der bestehenden Musikliteratur nur auf wenige ältere Werke hinweisen, die durch eine solche Behandlung wohl in ungeahnter Weise gesteigert würden. Aber warum sollte nicht das zeitgenössische Schaffen sich nach dieser Richtung hin entfalten, wenn die Aussicht derartiger Aufführungen erst einmal vorhanden wäre? Vor allen Dingen würde man da doch sicher wieder zu einem mehr monumentalen, in großen Linien gehaltenen Stil kommen, und so das beste Gegenmittel gegen die alle wirkliche Größe unmöglich machende Zerteiltheit und Kleinarbeit unseres heutigen Musikstils gewinnen.

Die Entstehungsweise und der ursprüngliche Charakter unserer Musikfeste weist aber den Weg, wie diese ohne sonstige Umwandlung zu einer segensreichen Kraft unseres Musiklebens gemacht werden könnten. Auch heute noch haben wir weite Landesteile, die von Musik geradezu entblößt sind. Man muß überhaupt gestehen, daß es auf dem Lande in kleinen und großen Dörfern, in den so zahlreichen Städten bis zu zehntausend und auch noch mehr Einwohnern, um die Musik in Wahrheit ganz jämmerlich steht. Was da an musikalischen Vereinigungen vorhanden ist, dient, mit Ausnahme der in der Regel nur schwach besetzten Kirchenchöre, viel mehr geselligen Zwecken. Von der Harmoniemusik oder auch von den Männerchören ist das von vornherein klar, und auch die sogenannten gemischten Chöre erreichen den Höhepunkt ihrer alljährlichen Wirksamkeit nicht in dem oder den winterlichen Konzerten, sondern in den nachfolgenden Bällen. Was da an Musik dargeboten wird, gehört, selbst wenn ein geschmackvoller und energischer Dirigent die seichte Ware fernhält, doch naturgemäß nur der Kleinliteratur an.

Es gibt Tausende und aber Tausende, ja Millionen von Deutschen, die durch die Lage ihres Wohnortes von wirklich großer Musik einfach abgeschlossen sind. Ich weiß, daß es gelegentlich Solisten oder auch Kammermusikvereinigungen versuchen, diese kleinen Orte mit Konzerten zu beglücken, und daß die Erfahrungen, die sie da sammeln, meist derartig sind, daß sie die Lust zum Wiederkommen ein für allemal verlieren. Aber das ist gar nicht verwunderlich; einmal weil solche Darbietungen nicht richtig vorbereitet werden, sodann weil heute einfach der Boden dafür fehlt. Unser Volk muß in diesen Kreisen überhaupt erst wieder daran gewöhnt werden, gute und gar große Musik anzuhören. (Vergleiche dazu den vorangehenden Aufsatz.) Und hier scheint mir der Punkt zu sein, wo

die Musikfeste wieder einzusetzen hätten, genau dort, wo sie vor hundert Jahren angefangen haben. Die Sangeskräfte der um eine Kleinstadt liegenden Ortschaften müssen vereinigt werden, um ein größeres Oratorienwerk aufzuführen. Es ist so leicht, für alle anderen Zwecke Kreis- und Bezirksverbände herzustellen, warum sollte es für diesen nicht gelingen, wo doch so viele echte Musiklust und Sangesfreude noch im Volke schlummert? Die musikalische Ausbildung, die heute an etlichen Lehrerseminaren und vor allem etwa am kirchenmusikalischen Institut in Berlin erteilt wird, ist so ausgezeichnet, gut vorgebildete Musikerkräfte sind auch sonst so billig und darum selbst für den kleinsten Posten einer kleinen Provinzstadt zu haben, daß die Dirigenten, die dazu fähig sind, die Aufführung eines Oratoriums vorzubereiten, nirgendwo fehlen.

Dagegen fehlen heute auf dem Lande die Orchesterkräfte. Nun bin ich ja sicher, daß die vielen Liebhaber, die sich an den verschiedenen Orten finden, durch die Aussicht, bei so großen Gelegenheiten mitwirken zu können, eine starke Anstachelung erfahren würden, daß andererseits viele musikbegabte Leute zu den jetzt völlig abseits liegenden Instrumenten greifen würden. Aber davon abgesehen, bietet ja gerade der Sommer die Möglichkeit, ein in der Nähe arbeitendes städtisches Orchester zu verhältnismäßig billigen Preisen für derartige Aufführungen zu gewinnen.

Ich will mich an bestimmte Beispiele halten. Das Oberelsaß hat eine größere Zahl von ansehnlichen Städtchen und Flecken (Gebweiler, Thann, Kolmar, Kaisersberg, Türkheim, Rappoltsweiler u. a.), die alle nahe beieinander liegen. Es wäre ein leichtes, aus diesen Orten einen Chor von zweihundert Sängern zu bilden, der auch das größte Oratorium bewältigen könnte. Das Orchester fände sich im Sommer leicht aus Basel, Straßburg, Karlsruhe, Freiburg, Mülhausen zusammen. Die obengenannten Orte müßten einen Verband schließen. Die Dirigenten der einzelnen Chöre hätten mit ihren Sängern die Gesangsstimmen einzuüben; der Verbandsdirigent müßte selber eine oder mehrere Proben abhalten. An einem Sonntagnachmittag fände eine erste Generalprobe mit Klavier statt. Für die eigentliche Festaufführung, zu der etwa der Pfingstmontag zu wählen wäre, fände am Vormittag die Generalprobe mit Orchester statt, der am Abend die eigentliche Aufführung zu folgen hätte. Die Schwierigkeiten wären weit geringer, wenn kürzere Chorwerke ohne Orchester aufgeführt würden, das Orchester dann mit einer Symphonie und sonstigen Werken des Programm vervollständigte.

Auch gute Solisten wären in den Sommermonaten, wo sie ja unbeschäftigt sind, billig zu haben.

Oder man denke an regelmäßige Bach-Feste in Eisenach. Die Kirchenchöre der umliegenden Orte würden sich vereinigen, alljährlich an einem bestimmten Tage mehrere der großen Kantaten Johann Sebastians aufzuführen. Der erzieherische Zweck ist dagegen nur in geringem Maße zu erreichen, wenn man einfach einen großstädtischen Chor, z. B. die Berliner Singakademie, zu einem Gastkonzert in Eisenach verschreibt. So hoch der musikalische Genuß, der an den kleinen Ort getragen wird, sein mag, — er wird nur geringe Nachwirkung haben, weil er nicht zu eigener Tätigkeit anspornt, sondern eher davon abhält: „Ja, in einer Großstadt, wie Berlin, ist so etwas möglich, aber bei uns?!! —" Nein, es müssen die Kräfte dieser kleineren Orte selbst zur Tätigkeit gebracht werden. Man wende nicht ein, daß diese Werke zu schwierig seien. Bach hat sie für kleinere Verhältnisse komponiert, als sie eine derartige Vereinigung darstellen würde. Überhaupt unterschätzt man, wie ich aus eigener Dirigentenerfahrung weiß, die musikalische Leistungsfähigkeit dörflicher Chöre. Wenn diese nur erst richtig angestachelt werden. Freilich sind seit Jahrzehnten die musikalischen Kräfte des Landvolks aufs gröblichste vernachlässigt worden, und es läßt sich nicht von heute auf morgen gleich das Höchste erreichen.

Aber man kann auch die erzieherische Wirkung einer so herrlichen Zielen zugewendeten Kunstarbeit gar nicht hoch genug anschlagen. Man sehe doch einmal nach den Volksfestspielen der Schweiz, die meistens von einem einzigen Städtchen bewältigt werden. Im ersten Jahr geht es auch noch nicht glänzend; nach drei- bis viermaliger Wiederholung erkennt man die Leute gar nicht wieder. So wird es auch hier sein. Nur behalte man wirklich ein *festliches* Ziel im Auge und sinne nicht bloß auf praktische Arbeit. Bei den Gaufesten unserer Männerchorverbände wählt man zu gemeinsam zu singenden Chören meist leichte Werke, die jeder Chor für sich bewältigen kann. Ebenso ist es bei den Bezirksfesten des katholischen Cäcilienvereins, wo man auch von den dreihundert vereinigten Sängern eine Messe singen läßt, die nachher jeder Chor in seinem Repertoire führen soll. Was hat denn das für einen Zweck? Ein Volkslied klingt, wenn es vierstimmig gesungen werden soll, bei zwei- bis vierfacher Besetzung jeder Stimme viel besser als bei fünfzigfacher. Und eine Messe, die für kleinen Chor bestimmt

ist, kann nur verlieren, wenn die Tonwucht dem Tonumfang, dem gesamten Klangwert nicht entspricht.

Nein, es muß für Sänger wie Hörer etwas Ungewöhnliches, etwas Festliches erstrebt werden. Etwas, was nur durch die Vereinigung sonst getrennter Kräfte möglich wird. Wie kurzsichtig, eine solche Arbeit für verschwendet zu halten, da sie scheinbar nur für eine einzige Gelegenheit verrichtet wird und für die Darbietungen des einzelnen Verbands nicht nutzbar gemacht werden kann. Diese Arbeit trägt im Gegenteil zehnfachen Gewinn. Gerade weil die Leistung eigentlich über die Kraft ging, stärkt sie diese Kräfte. Daß man einmal alles Können anspannte, daß man im Dienste eines hohen Kunstwerks sich ungewöhnlich anstrengte, wird auch für den kleinsten der dabei beteiligten Chorverbände besonderen Gewinn tragen. Denn mit ganz anderem Sinn, mit ganz anderem Geiste wird jeder einzelne nach solchen Leistungen an seine Aufgabe gehn. Und da glücklicherweise der künstlerische Wert einer Leistung nicht in deren Ausdehnung beruht, da auch in kleinem Rahmen Vorzügliches geboten werden kann, so ist es klar, daß auch die kleinen Chorverbände, nachdem sie an großen Aufgaben ihre Kräfte gestärkt haben, ihrer Tätigkeit künstlerisch wertvollere Ziele setzen werden, als zuvor. So scheint es mir sicher zu sein, daß eine derartige Umgestaltung unserer Musikfeste für unser Musikleben von einem ganz unberechenbaren Gewinn werden könnte.

* * *

Ich hatte oben noch einen vierten Grund genannt, aus dem heraus die Veranstaltung von Musikfesten zu rechtfertigen wäre: die Aufführung von Werken, meist zeitgenössischer Tonsetzer, die im regelmäßigen Musikbetrieb nicht zur Aufführung kommen. Ich habe diese Art musikalischer Veranstaltung nur deshalb den Musikfesten beigezählt, weil das bedeutendste unserer Musikfeste, das des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, sich diese Aufgabe gestellt hat. Bei diesen alljährlichen Festen des von Liszt zur Pflege der zeitgenössischen Musik ins Leben gerufenen Allgemeinen Deutschen Musikvereins werden an mehreren aufeinanderfolgenden Tagen fast ausschließlich Uraufführungen geboten oder doch Darbietungen solcher Werke, die sich sonst noch nicht durchgerungen haben. Nach meiner Überzeugung können solche Veranstaltungen niemals eigentliche Musikfeste, sondern nur Veranstaltungen für Musiker (Komponisten, Virtuosen und Kritiker) sein. Je mehr der letztere Charakter

betont wird, um so wertvoller werden diese Veranstaltungen werden; je mehr man dagegen ihnen den Charakter von Musikfesten für die breiteste Öffentlichkeit wahrt, um so eher werden sie mehr schädlich als nützlich wirken. Man suche einmal den Musikliebhaber, der, wenn er auch noch so begeistert sich zur Teilnahme an einem solchen Feste entschloß, nicht mit einem furchtbaren Katzenjammer über die ganze moderne Musik es verlassen hat und viel eher zu einem Gegner dieser Musik geworden ist, als zu ihrem Freund. Das ist doch auch ganz natürlich. Es werden an einem solchen Feste zwei oder drei riesig ausgedehnte Orchesterkonzerte und einige Kammermusikveranstaltungen gegeben, bei denen ein Viertelhundert meist recht umfangreicher neuerer Werke vorgeführt werden. Selbst wenn wir unter gesegnetsten Musikschöpfungsverhältnissen lebten, selbst wenn die Auswahl für die Vorführungen an diesen Tagen ohne jeglichen Parteistandpunkt aus allen nur möglichen Schaffensrichtungen getroffen würde, wäre es doch völlig undenkbar, daß nicht ein großer Bruchteil der so zur Aufführung gelangenden Werke unreif oder doch wenigstens einer Aufführung bei festlichen Gelegenheiten unwürdig wäre. Wo sollen die guten Werke herkommen? Wo soll aber auch der Nichtfachmann die Aufnahmefähigkeit herholen, die dazu gehört, eine solche Fülle bis dahin ihm ganz unbekannter Musik wirklich zu verdauen?

Auf der anderen Seite ist es für den Komponisten, zumal mit größeren Werken, so außerordentlich schwierig, zu Gehör zu kommen, daß die Gelegenheiten dazu auf keinen Fall vermindert werden dürften. Vielmehr wird man danach trachten müssen, diese Gelegenheiten zu mehren. Aber man wird alles daran setzen müssen, für diese Veranstaltungen den richtigen Rahmen zu schaffen. Von Musikfesten kann da nicht die Rede sein, sondern nur von

Musikausstellungen

Zu diesem Gedanken hat Gustav Drechsel im Musikalischen Wochenblatte vom 6. Januar 1910 beachtenswerte Vorschläge gemacht. Der Verfasser führt hier mit Recht aus, daß das eine Tonkünstlerfest selbst beim besten Willen aller Veranstalter niemals dazu ausreichen kann, den ans Licht drängenden neuen Werken die Wege zu öffnen. Dazu wäre eine völlige Neugestaltung der Organisation des Verbandes unumgänglich notwendig. Die wesentlicheren Umrisse dieser neuen Verfassung gibt der erwähnte Musiker in folgenden Ausführungen:

„Das bisherige, ziemlich autokratische Regime hätte zunächst einem mehr republikanischen zu weichen! Das musikalische Deutschland würde in 9—10 Gaue oder Provinzen mit je einer ‚Musikhauptstadt' eingeteilt, deren jede ihre (am einfachsten nach geographischen Grenzen) genau abgeteilte Interessenzone und eigene Machtbefugnisse besäße, ferner alljährlich einen in ihrem Bannkreis ansässigen namhaften Musiker ins Vereinspräsidium und außerdem eine eigene Vorstandschaft, Jury und Konzertkommission für ihren Gau wählte — das alles durch geheime und direkte Wahl! Diesen Gauvorständen läge die ganze geschäftliche und künstlerische Leitung ihres Departements, sowie auch das Arrangement der regelmäßigen ‚Ausstellungen' ob, wobei ihnen die ‚Jury' (die die eingereichten Werke prüft) und die Konzertkommission (die den Konzertbetrieb überwacht) zu assistieren hätte! Die von ersterer ‚durchgesiebten' Kompositionen würden zunächst in der ‚Hauptstadt' aufgeführt und diejenigen darunter, die sich als besonders reif und wertvoll erwiesen, an die ‚große' Jury weitergegeben, die aus Mitgliedern des Präsidiums besteht und die Programme für das alljährliche Tonkünstlerfest zusammenstellt. Dem Präsidium verblieben außer der obersten Leitung des Ganzen die Repräsentationspflichten bei den Tonkünstlerfesten, die Prüfung eingereichter Gesuche und Beschwerden usw., außerdem entschiede es als ‚höchste Instanz' über endgültige Annahme oder Ablehnung eingereichter Werke! Das wichtigste Amt fiele aber zweifellos den verschiedenen Jurys zu, die sich von jedem Cliquen-Standpunkt und einseitiger Parteipolitik freizuhalten hätten, damit endlich einmal die Bahn frei werde für die Talente jeder Richtung! Die Mittel zu den proponierten ‚Musik-Ausstellungen' wären durch eine mäßige Erhöhung der Mitgliedsbeiträge, durch die Eintrittsgelder der Ausstellungsbesucher und — Pardon, werte Herren Kollegen! — durch eventuelle Besteuerung der ‚Bezugsberechtigten' der ‚Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht' zusammenzubringen! Möglicherweise finden sich mit der Zeit auch Mäcene, die für Musik was übrig haben."

Dieser Vorschlag ist sehr beachtenswert und sollte keineswegs wegen mancher leicht zu erkennenden Schwierigkeiten von vornherein als Utopie behandelt werden. Es ist ganz sicher, daß, wenn der Allgemeine Deutsche Musikverein eine derartige grundsätzliche Förderung des neuen zeitgenössischen Musikschaffens auf seine Fahne schriebe, es ihm leicht würde, eine ganz riesige Zahl zuhörender Mitglieder für seine Gaukonzerte zu werben, und damit die ihm

zu Gebote stehenden Geldmittel in sehr starkem Maße zu steigern. Es wäre dabei sicher auch leicht zu erreichen — auch darauf weist der Verfasser hin —, daß reproduzierende Künstler, die es noch nicht zu allgemeinem Ruf gebracht haben, unentgeltlich die Aufführungen dieser neuen Werke übernähmen, weil sie bei diesen Gelegenheiten jene Aussicht auf Beurteilung durch die Kritik hätten, um derentwillen sie jetzt doch zumeist unter großen Kosten ihre ersten Solistenkonzerte veranstalten. Denn das ist doch klar, daß bei diesen Veranstaltungen die musikalische Fachkritik niemals fehlen würde, ja sie mit besonderer Wichtigkeit und Ausführlichkeit behandeln müßte. Die für diese Zwecke eintretenden reproduzierenden Musiker hätten dann geradezu einen Anspruch auf öffentliche Beurteilung. Ihr Können würde auch dann deutlich hervortreten, wenn die Werke, die ihnen anvertraut sind, keine Gnade finden könnten, denn es wäre hier nicht möglich, mit einigen vom Lehrer sorgsam zugerittenen Paradepferden zu glänzen. Man würde vielmehr die wirkliche musikalische Veranlagung des Reproduzierenden viel schärfer erkennen und so auch ihm ohne die schweren Kosten eigener Konzerte den Weg in die Öffentlichkeit ebnen können, sobald er es verdient.

Das große Musikfest des Deutschen Tonkünstlervereins wäre dann in der Lage, die breite Öffentlichkeit mit dem Erlesensten aus der zeitgenössischen Kunst bekannt zu machen und so diesem zeitgenössischen Musikschaffen viel eher Freunde zu werben, als jetzt, wo es einen Glücksfall bedeutet, wenn jedes der Konzerte unter den verschiedenen Losen, die sein Programm birgt, wenigstens einen Gewinn aufweist.

Das musikalische Haus

Es gibt in Deutschland kaum ein Haus, wenigstens nicht im Mittelstande, in dem nicht Musik gemacht wird. Aber jene Häuser, die die Bezeichnung „musikalisch" wirklich verdienen, sind so selten, wie niemals in den letzten zwei Jahrhunderten. Ja, wenn wir aus der Fülle der erhaltenen Madrigale und mehrstimmigen Volksliedbearbeitungen einen Schluß machen dürfen, war selbst das Bürgertum des 16. Jahrhunderts musikalischer, als das heutige. Denn jene mehrstimmige Gesangsmusik, die damals den einzigen Zweig der Hausmusik darstellte, entspricht auf gesanglichem Gebiete den feinsten Werken unserer Kammermusik. Die Ansprüche, die an die technische Gewandtheit und musikalische Sicherheit der Ausführenden gestellt werden, sind von so beträchtlicher Höhe, daß es heute selbst geübten Sängern schwer fällt, jene mehrstimmigen Gesänge gut auszuführen.

Aber auch als die Instrumentalmusik zum bevorzugtesten Zweige der Hausmusik wurde, waren die Werke der alten Klaviziniſten selbst in ihren leichteren und mehr aufs Gefällige gerichteten Erzeugnissen weit entfernt von dem, was heute mit der Bestimmung zur Hausmusik komponiert wird. Und gar an die Zeit unserer Klassiker, die für ihre kammermusikalischen Werke die beste Unterstützung im Hause fanden, dürfen wir gar nicht denken. Man darf es ruhig aussprechen, daß mit der Verbreiterung der Musikpflege durchweg eine Verflachung eingetreten ist. Das wäre ja an sich gar nicht so schlimm, wenn diese Untiefe des musikalischen Betriebes nur dort vorhanden wäre, wo er erst neuerdings hingelangt ist; aber das ist leider nicht der Fall. Auch in den besseren Bürgerhäusern, in denen Zeit und Mittel für eine ausgiebige und gesunde Musikpflege vollauf vorhanden sind, ist die Art des Musikbetriebes durchweg oberflächlich und unkünstlerisch. Übrigens war auch unsere

erste Einschränkung schon zu optimistisch; denn wir müssen bedenken, daß das breite Volk heute, zumal auf dem Lande, unendlich viel weniger Musik genießt und vor allem viel weniger Musik selber ausübt als früher, daß also die Verbreitung der instrumentalen Hausmusik einen sehr wichtigen Zweig der früheren Musikübung zu ersetzen hat.

Man kann die Bedeutung der Musik als künstlerischer Übung für das Haus nicht hoch genug anschlagen. Wir brauchen uns da gar nicht auf die Stellung der Musik innerhalb der anderen Künste, und die hohen Tugenden, die ihr die Ästhetik von Plato bis Schopenhauer gegenüber den anderen Künsten zuspricht, einzulassen. Aber gerade als Kunst, die nicht bloß genossen, sondern auch ausgeübt werden soll, nimmt die Musik eine Sonderstellung ein; ich möchte fast sagen, sie sei in diesem Sinne die einzige Kunst des Hauses. Ich unterschätze keineswegs die Bedeutung der guten Bibliothek und des Bildes an der Wand wie der Bildersammlung in der Mappe. Aber das Empfangen bei diesen Künsten steigert sich nur bei wenigen Menschen zu einer, künstlerische Bedürfnisse wirklich stillenden Reproduktion; jede produktive Tätigkeit aber beansprucht ein technisches Können, das nur wenige Liebhaber zu erreichen vermögen. Ganz anders in der Musik, wo die Reproduktion von so ungeheurer Bedeutung und einem so unerschöpflichen Reichtum, dabei von einer das künstlerische Betätigungsbedürfnis völlig ausfüllenden Kraft ist, daß man gar nicht daran zu denken braucht, selber zu komponieren und doch ein starkes künstlerisches Empfinden völlig ausleben kann.

Ein Instrument, ein Klavier im Hause kann eine stete Quelle fröhlichen Lebens sein, und es bedarf dazu nicht einmal einer großen Kunstfertigkeit. Schon ein einfaches Lied genügt, um dem müden Menschen Erholung zu bringen, um eine ganze Familie im tiefsten Herzen zu erfreuen, mehr als es ein dicker Gedichtband oder das schönste Bild vermöchte. Denn — und darin liegt eine der wunderbarsten Eigenschaften der Musik — sie kommt zu uns, sie geht uns ein, wir brauchen sie nicht zu suchen, wir brauchen nichts dazu zu tun, um sie zu empfangen. Ferner ist die Wirkung des Instruments unerschöpflich, weil man auf ihm eine unendliche Masse von Kunst mitteilen kann. An der Wirkung gemessen, die das Bild oder das dichterische Kunstwerk auszuüben imstande ist, liegt hier der unendliche Vorteil steter Abwechslung; denn es bedarf einer ganz besonderen Veranlagung, um an demselben Bild, dem gleichen

Buch immer wieder einen hohen Kunstgenuß zu haben, dagegen ist nicht nur die Wirkung eines und desselben Musikstückes eine viel dauerhaftere, sondern das eine Instrument selber reicht ja für das ganze unendlich weite Gebiet der Musik aus.

Doch ich brauche nicht lange zu beweisen und des Breiten auszuführen, was ja jeder nach kurzer Überlegung zugibt, was ja auch durch die Tatsache bewiesen wird, daß man fast in jedem Hause Musik zu treiben strebt. — Aber wie steht es denn gegenüber dieser Tatsache mit der Behauptung, daß wir nur so wenige Häuser haben, die wirklich musikalisch sind? Beschließt nicht jeder Banause, seinem Töchterlein Musikunterricht geben zu lassen, weil es „gebildet" werden soll? Kann nicht die sonst so weichherzige Mama gegen ihren Jungen geradezu grausam werden, wenn er sich durchaus nicht zu den Übungen ans Klavier setzen will? Wie fleißig aber übt erst die junge Dame! Täglich bringt sie einige Stunden am Klavier zu, und man sollte meinen, das Musizieren sei ihr ein unentbehrliches Lebensbedürfnis. Seltsam nur, daß später in der Ehe dieses Bedürfnis so bald schwindet! Die Flitterwochen sind noch nicht vorüber, und schon rügt der Gatte, was er als Bräutigam nie merkte, daß seine junge Frau stets dieselben Sachen spielt, und es kommt ihm wohl gar so vor, als sei der ganze Vortrag mehr mechanisch. Nur kurze Zeit, und die einst so unermüdliche Spielerin behauptet, keine Zeit mehr zum Spielen zu haben. Seltsam, daß sie dabei für Kaffeekränzchen und für die überflüssigsten Handarbeiten Zeit genug findet.

Nein, nein, sie hätte Zeit genug, wenn ihr das Musizieren eben wirkliches Bedürfnis wäre; und die Frau Mama brauchte ihren Jungen nicht ans Klavier zu zwingen, wenn er wirklich musikalisch veranlagt wäre; und ebenso ist der Banause im Irrtum, wenn er in dem bißchen Klimpern ein Bildungsmittel sieht oder es für zur Bildung gehörig hält. Da liegt das Grundübel. Wir haben so wenig musikalische Häuser und unser vieles Musizieren ist so unersprießlich, weil dieser ganze Musikbetrieb nicht einem *inneren Bedürfnis* entspringt, sondern *Mode* ist, eine Mode, die jeder mitmachen will. Daher die völlig verkehrte Auffassung des musikalischen Hauses, als bestehe dieses hauptsächlich darin, daß jeder spielt, während doch das Zuhörenkönnen ebenso wertvoll ist. Und die Folge der Mode ist es, daß die ganze Auffassung des Musizierens oberflächlich und äußerlich ist, daß man nur an ein *Vorspielen* und ein Prunken mit seinem Können denkt und

nicht an die Kunst. Denn darüber dürfen wir uns keiner Täuschung hingeben: Die große Mehrzahl all dieser Leute, die zur Musik treiben und zur Musik getrieben werden, suchen nicht die Kunst, sondern sich. Sie streben nicht, die Mittel zu gewinnen, um sich oder einem engen Kreis Gleichgestimmter die tiefsten Schätze musikalischer Schönheit zu erschließen. Nicht im trauten Familienkreise den Arbeitstag mit einer weihevollen Stunde abzuschließen, ist das Ziel aller dieser Musikliebhaber, sondern man will mit seinen Leistungen vor anderen glänzen. Das fängt schon bei den Eltern an. Sie lassen ihren Kindern nicht Musikunterricht geben, weil diese große musikalische Begabung gezeigt haben, sondern damit sie ebenso gut etwas vorspielen können, wie die befreundeter Familien.

Dieser Drill aufs Vorspielen ist der Feind jeder gesunden musikalischen Ausbildung. Jeder ernste Musiklehrer erfährt das, und für die vielen Schwindler und Pfuscher, die sich gerade auf dem Gebiet des Musikunterrichts herumtreiben, ist hier der Ort, wo sie Fuß fassen. Denn ein solcher Lehrer wird natürlich niemals den Eltern sagen, daß ihr Kind nicht begabt ist; er sorgt vielmehr dafür, daß sie bereits nach wenigen Stunden etwas recht Sinnfälliges oder gar „Gefühlvolles" vorspielen können. Nur kurze Zeit, und das Musikjüngerchen leistet geradezu Staunenswertes im — Vierhändigspielen; denn es gibt da eine ganze Schwindelliteratur, bei der der Lehrer eigentlich alles spielt, während der Schüler nur einige wenige Noten mehr mechanisch mitzutippen braucht. Aber das sieht ausgezeichnet aus, zumal bei einem Familienfest. Der ernste Musiklehrer hat dagegen bei den meisten Eltern einen sehr schweren Stand. Während diese niemals verlangen werden, daß ein Sextaner nach mehrwöchentlichem Gymnasialbesuch eine lateinische Rede hält, werden sie alsbald ungeduldig, wenn ihr Kind nicht nach wenigen Musikstunden etwas vorspielen kann. Sie sehen nicht ein, wozu das viele Üben dienen soll, und können gar nicht merken, daß ihr Junge vorwärts kommt, während Nachbars Fritz in derselben Zeit bereits das sechste, siebente Stückchen vorspielen konnte.

Vorspielen, das ist auch das Hindernis für ein gutes Musizieren bei technisch Vorgeschrittenen. Vorspielen natürlich vor Gästen, wenn möglichst gar im fremden Hause bei einer großen Gesellschaft. Diese Absicht wirkt von vornherein auf die Wahl der Musikalien. Eine Sonate — wie käme man dazu?! Alle Achtung vor dieser sehr gediegenen und gewiß auch künstlerisch sehr wert-

vollen Literatur, aber sie tut ja gar keine Wirkung, sie ist unter Umständen furchtbar schwierig und kein Mensch merkt es. Nein, es muß etwas recht Lustiges oder auch sehr Sentimentales sein; es müssen dabei Läufe und sonstiger äußerlicher Aufputz vorkommen, bei dem jeglicher gleich die Schwierigkeit *sieht*. Wie allgemein diese Auffassung ist, zeigt die Tatsache, daß der Zweig der „Salonmusik", der ja auf diese Art gegründet ist, für Verleger und Komponisten weitaus das einträglichste Geschäft ist. Mit dieser Vorspielsucht hängt denn auch die Einpaukerei zusammen: da man mit möglichster Bravour vortragen will, übt man immer und immer wieder dasselbe Stück ein und lernt es mit heißem Bemühen auswendig. Und all diese Arbeit verwendet man nicht an ein gediegenes Werk, sondern an ein durchaus auf äußeren Effekt gestelltes Machwerk. So kommen Verlogenheit, Äußerlichkeit und Oberflächlichkeit in den Musikbetrieb unserer Häuser. Ein solcher Musikbetrieb muß für Seele und Gemüt viel mehr Unheil als Heil bringen; denn an die Stelle einer feinen Formempfindung tritt äußerlicher Sinnenkitzel, statt starken Empfindens erhalten wir Sentimentalität, statt einer gediegenen technischen Ausbildung äußerliche Brillanz — die Bezeichnung „brillant" ist zur Charakteristik von Salonkompositionen besonders beliebt —, statt eines ernsten Seelenerlebnisses falsche Schauspielerhaftigkeit. Ich übertreibe nicht. Zum Beweise sehe man sich einmal den Vorrat an Musikalien in solchen musikalischen Häusern an oder gedenke dessen, was uns gewöhnlich an sogenannten musikalischen Abenden geboten wird.

Die Seichtheit der musikalischen Literatur, die in der Mehrzahl unserer musikalischen Häuser zum Vortrag kommt, ist mit ein Hauptgrund der auffälligen Erscheinung, daß die *Männer* sich fast gar nicht mehr um die Hausmusik kümmern und sie fast ganz den Frauen überlassen. Wenn die meisten der heutigen Berufe, ja wenn schon die letzten Gymnasialjahre das männliche Geschlecht der Mehrzahl nach zwingen, den in der Kindheit begonnenen Musikunterricht wieder aufzugeben, so hat das auch eine gute Seite, insofern dadurch wenigstens der männliche Dilettantismus eingeschränkt wird; denn ein wirklich musikalisch veranlagter Mensch wird sich auch durch das schwierigste Berufsstudium und die größte Berufsarbeit vom Musizieren nie abhalten lassen. Im Gegenteil, diese Stunden werden für ihn ja zur höchsten Erquickung. Dagegen würde sicher eine Anzahl dieser Männer mit Freuden im Hause gediegene Musik anhören. Es ist aber nicht denkbar, daß ein gebildeter Mensch an

der oberflächlichen und äußerlichen Salonmusik oder den Verballhornungen wertvoller Musik, wie sie die Potpourris und „Bearbeitungen" darstellen, Vergnügen finden soll. Viel anderes bekommt aber der Mann im Hause kaum zu hören. Die Folge ist, daß er sich überhaupt nicht mehr um Musik kümmert, daß er diese eben den Frauen überläßt. Wir haben hier genau denselben Übelstand, wie bei unserer Belletristik, die auch nur deshalb auf einen so tiefen Stand herabgesunken ist, weil die Presse ihr Feuilleton ausschließlich auf die Frauenwelt berechnet und auch bei den Frauen nur das äußerlichste Unterhaltungsbedürfnis zu befriedigen strebt. Daß aber die Männer der Hausmusik verloren gehen, hat sehr verhängnisvolle Folgen auch in sozialer Natur; denn damit wird ja das wertvollste Verschönerungsmittel der Häuslichkeit wirkungslos, und man muß auswärts Anregungen suchen, die man im eigenen Heim viel reiner, gediegener und auch viel billiger haben könnte.

Mit dieser Tatsache hängt aufs innigste zusammen, daß wir im Hause fast gar keine Kammermusik mehr haben, und doch ist diese gerade fürs Haus bestimmt und entspricht am reinsten dem Wesen häuslichen Musiktreibens. Es kommen natürlich nicht die letzten Quartette Beethovens in Betracht, aber die Literatur ist so unendlich reich gerade an Kammermusikwerken, die sich für den Konzertsaal nicht eignen, sondern nur im Hause zur Geltung gelangen können, daß hier ein ehemals unendlich fruchtbarer Musikzweig völlig verdorrt ist. Dieses Aufgeben des Kammermusikspiels hat dann die Einförmigkeit unseres Musiklebens zur Folge, so daß heute von Musikliebhabern eigentlich nur noch Klavier und Geige erlernt werden, die anderen Instrumente aber völlig außer Gebrauch gekommen sind. Ja, das geht noch viel weiter. Die Oberflächlichkeit des häuslichen Musikbetriebes macht es ernsten und gediegenen Musikern unmöglich, für das Haus zu komponieren. Dieses Feld überlassen sie den Charlatanen; sie selber arbeiten nur noch für den Virtuosen oder für den Konzertsaal. Sicherlich hängt es damit zusammen, daß unserer modernen Komposition die Einfachheit fast völlig verloren gegangen ist. Wir dürfen uns eben niemals verhehlen, daß die Grundlage einer gesunden Musikliteratur keineswegs im Konzertsaal liegt, sondern im Hause. Denn wie soll im Konzertsaal für ernste Kunst, für wahres Musizieren empfänglich sein, der sich zu Hause jahraus, jahrein mit Scheinkunst und äußerlichem Musikmachen begnügt!?

In der schlimmsten Form zeigt sich die ganze Äußerlichkeit unseres häuslichen Musikbetriebes bei musikalischen Abendunterhaltungen, wie sie sich so leicht an unsere gesellschaftlichen Veranstaltungen anschließen. Ich will hier nicht die billige Satire schreiben, die jedem einfällt, wenn er an einen solchen Abend zurückdenkt, wo mit technisch unzulänglichen Kräften die schwierigsten Aufgaben versucht werden; wo man fast nur Karikaturen großer Konzertvorträge erhält; wo sich in der Wahl und Zusammenstellung der Vortragsstücke ein geradezu barbarischer Geschmack bekundet; wo die Lobhudelei, die man den Vortragenden schuldig zu sein glaubt, an Verlogenheit in unserem gewiß nicht sehr wahrhaftigen Gesellschaftsleben den Gipfel erreicht; wo jeder sich langweilt oder ärgert und keiner wirklich genießt, außer den Spielern, die sich natürlich eine Viertelstunde lang für gottbegnadete Künstler halten, die nur ihren wahren Beruf verfehlt haben. Die Männer fliehen an solchen musikalischen Abenden ins Rauchzimmer, die Frauen geraten sehr bald ins Tuscheln und in die viel angenehmere Unterhaltung über Dienstboten und Kostüme. Die Gesellschaft findet sich höchstens dann wieder zusammen und fängt sich zu amüsieren an, wenn der sogenannte ernste Musikteil zu Ende ist und die musikalischen Clowns etliche Kunststücke auf dem Klavier zum besten geben oder verfängliche Couplets vortragen. Dann fühlt man sich erlöst, die Kunst ist überstanden, es fängt an, gemütlich zu werden.

Man lacht darüber, aber es ist doch unendlich traurig. Und woher das alles? Man sagt, es seien Dilettanten, die da spielen, man könne nichts Besseres verlangen. Aber Dilettant heißt doch Liebhaber, und seit wann mißhandelt man, was man lieb hat? Seit wann ist es die Aufgabe des Liebhabers einer Kunst, diese möglichst schlecht zu behandeln? Oder man sagt, wenn man gute Musik hören wolle, solle man eben ins Konzert gehen, hier bei der Gesellschaft sei die Musik nur — — nun, man sagt nicht, was die Musik ist, denn offen zu gestehen, daß sie weiter nichts ist als ein Geräusch, um die Sonderunterhaltungen der einzelnen zu verdecken, daß sie nur dazu da ist, um die Langeweile der ersten Stunde nach einem Souper zu verringern, ist man nicht ehrlich genug.

Nein, das alles muß nicht so sein. Die Musik ist eine häusliche Kunst und kann eine wahre häusliche Kunst heute noch ebensogut sein, wie in früheren Zeiten. Es braucht keiner Berufskünstler, keiner glänzenden Virtuosen, um im Hause eine musikalische Unterhaltung zu veranstalten, ganz abgesehen vom Musizieren in der

Familie oder im engen Familienkreise, was ja immer das Schönste von allem bleibt. Es würde sogar in der Gesellschaft nicht einmal sehr weit vorgerückter Dilettanten bedürfen. Ebensowenig brauchen die schwierigsten und tiefsten Werke aufgeführt zu werden. Es kommt ja gar nicht auf die Form an, sondern auf den Geist, in dem die Kunst betrieben wird. Und hier erkennen wir, daß der Niedergang der Hausmusik nur eine Teilerscheinung der großen Krankheit unserer Kultur ist; daß die Ursache darin liegt, daß unsere ganze Lebensweise so unkünstlerisch, im schlimmsten Sinne unpersönlich und unharmonisch ist. Man geht auch hier eben nicht auf das Sein, sondern auf den Schein aus. Es ist dasselbe nach außen gerichtete Prunken und Protzen, das unseren Hausbau durch den lächerlichsten Aufputz verschändet; das uns die abscheulichen Möbel mit den eingeklebten Knäufen und aufgeklebten Galerien, mit sich drehenden und brechenden Säulen in die Stuben gebracht hat; das unsere Damen veranlaßt, statt der guten Stube einen sehr feinen Salon zu haben, in dem man nicht zu wohnen wagt; das die Wahl der Nippes und Gebrauchsgegenstände nicht von ihrer Gediegenheit abhängig macht, sondern davon, daß sie nach mehr aussehen, als sie wirklich sind. Es ist dies gleiche Prunken und unwahre Mehrscheinenwollen, das unseren ganzen Musikbetrieb von vornherein auf eine nach außen gerichtete Pflege des Glänzenden und Virtuosenhaften stellt, das unsere Dilettanten veranlaßt, hauptsächlich Werke zu wählen, die beim Vorspielen wirken, wobei sie dann schwierige, technisch zu anspruchsvolle Stücke wählen, zu deren Ausübung sie viel zu viel Zeit aufwenden müssen. Dabei geht einem dann die wahre Lust des Musizierens verloren, und man büßt die Fähigkeit des echten und wahren Genusses an reiner und einfacher Kunst ein.

Diese Musikdilettanten sind keineswegs bloß für die Musik im Hause schädlich, sondern auch für unser öffentliches Musikleben. Sie verfallen hier dem lächerlichsten Personenkultus, der einseitigen Verherrlichung alles Virtuosenhaften, wenn sie nicht überhaupt sich selber für so vollkommen halten, daß sie für die Darbietungen der Berufskünstler weder Zeit noch Geld übrig behalten.

Wir werden erst wieder ein wahrhaft musikalisches Haus haben, wenn wir wieder wahrhaft deutsche Häuslichkeit bekommen, wenn wir vor allen Dingen wieder anstatt Gesellschaften Geselligkeit haben werden. Geselligkeit, das warmherzige Miteinanderleben, mit guten Freunden Sichaussprechen, bei einer fröhlichen Gastlich-

keit sich vergnügen, sich näher kommen und gegenseitig erfreuen und bereichern wollen, deshalb vor allem sich selber geben, wie man ist, und nicht mehr scheinen wollen, als man ist: das ist die Atmosphäre, in der die Hausmusik gedeiht. Hier kommt es dann gar nicht auf technisches Glänzen an, sondern auf wahres Empfinden. Hier will keiner mit seinem Vortrag sich in den Vordergrund stellen, will nicht anderen imponieren oder gar ihren Neid erwecken mit seinem Können, sondern jeder betrachtet sich nur als ein leider immer zu schwaches Werkzeug, um Menschen, die er liebt und achtet, zu den heimlichsten Quellen edelster Schönheit hinzuführen, zu Quellen, deren Wunderkraft darin beruht, daß sie immer reicher fließen, je mehr von ihnen getrunken wird.

Seien wir ehrlich und wahr in unserem Musikleben, dann werden wir wieder eine echt künstlerische Hausmusik haben.

Vom Elend im Musikunterricht

Als schwerwiegendster Grund der Minderwertigkeit der ungeheuren Dilettantenmasse, die eigentlich das stehende Heer im Dienste der Musikkultur sein müßte, jetzt aber geradezu musikfeindlich wirkt, ist der schlechte Musikunterricht zu erkennen. Wenn, wie es unleugbare Tatsache ist, weitaus die meisten aller jener, die Musikunterricht erhalten, der Musik gegenüber völlig versagen; wenn sie weder technisches noch geistiges Können in der Musik besitzen; wenn sie darüber hinaus sogar einer üblen Geschmacksverbildung verfallen; wenn sie weder als Ausüber noch als Genießer guter Musik in Betracht kommen — so kann das nur darauf beruhen, daß sie falsch vorgebildet worden sind. Das Ergebnis könnte kein so klägliches sein, wie es ist, wenn die aufgebrachte Mühe in richtiger Weise angewendet würde, wenn die aufgewendeten Kosten an die richtige Stelle gelenkt würden. Wenn man sich an das Sprichwort hält, daß man an den Früchten diejenigen erkennen kann, die sie heranreifen lassen, so muß es aber auch bei dem üblen Stand der Ernte um die Gärtner und Züchter unseres Musiklebens sehr schlecht bestellt sein. Von allen Sachkennern wird auch nicht geleugnet, daß vielleicht auf keinem Gebiete das elendeste Pfuschertum sich in so frecher Weise breitmacht wie hier, und daß nirgendwo die Pflege einer Empfinden und Fühlen hoffnungslos vernichtenden Schundliteratur so geradezu systematisch, und zwar ausgerechnet von den Erziehern betrieben wird, wie beim Musikunterricht. Alle, denen es Ernst ist um die Pflege der Kunst wie um das Wohl unseres Volkes, müssen sich deshalb die Frage vorlegen, wie diesem Übelstande zu begegnen ist. Man glaubt aber nicht, wie schwer der Kampf hier ist. Die Unwissenheit von den üblen Zuständen und darum die Gleichgültigkeit gegen sie, ist der schlimmste Feind. Aber es kommt auch noch anderes hinzu. Die Besserungsbestrebungen

wirken für den ersten Blick vielfach als rein persönliche Angelegenheit. Die Presse weist diese „privaten" Unternehmungen um so eher ab, als sie vielfach selber interessiert ist. Da ist man gezwungen, gegen die Konservatorien, die zum Teil sehr gute Inserenten sind, vorzugehen. An diesen Konservatorien sind ferner vielfach die Musikkritiker der Zeitungen als Lehrer tätig und lassen natürlich nun nichts durchgehen, was gegen ihren Brotgeber gerichtet ist, usw.

Nehme ich alle die reichlichen Erfahrungen, die ich als Schriftsteller und Vortragender sowie im privaten Verkehr gewonnen habe, zusammen, so ergibt sich mir als tatsächliches Verhältnis: die Eltern haben im allgemeinen gar keine Ahnung von der Bedeutung des Musikunterrichts.

Im Mittelstande, wozu wir auch den gesamten Stand der akademisch Gebildeten rechnen wollen, sind die musikausübenden *Väter* heute verhältnismäßig selten. Männer, die imstande sind, eine wirklich künstlerische Hausmusik zu treiben, gibt es, wenn man von den Berufsmusikern absieht, für Blasinstrumente kaum mehr, für Streichinstrumente nur sehr selten und auch für Klavierspiel in viel geringerer Zahl, als man aus der Tatsache schließen könnte, daß fast in jedem Hause ein Klavier steht. Gerade unter den akademisch gebildeten Männern sind gute Musiker sehr selten. Vergleicht man damit die vorhandene Liebe zu guter Musik und nimmt dazu die keineswegs seltene natürliche Anlage für Musik; vergleicht man vor allen Dingen den heutigen Stand mit dem früheren, so darf man ruhig sagen, daß die Hauptschuld an diesem *Rückgang der musikalischen Kultur* des gebildeten männlichen Mittelstandes die *höhere Schule* trägt, d. h. die Art des Musik-, genauer genommen Gesangunterrichts an ihr. Gewiß nehmen heute allerlei Sportübungen den größten Teil der freien Zeit hinweg, die den Schülern höherer Lehranstalten nach Erledigung der Schulaufgaben übrig bleibt. Ich bin der letzte, der diese Ausbildung körperlicher Fähigkeiten tadelt. Aber das eine braucht das andere nicht auszuschließen. Bei einem wirklich musikalisch veranlagten Menschen nimmt die musikalische Erziehung, wenn früh begonnen, nicht mehr Zeit in Anspruch, als jeder aufbringen kann, und sie bietet der Jugend eine Erholung, in späteren Jahren aber einen beglückenden und bereichernden Schmuck des Lebens. Aber der Gesangunterricht wird an den meisten höheren Schulen eben in einer Art erteilt, daß er als Abschreckungsmittel wirkt. Auch müßte man nicht Junge sein, wenn man nicht die leichte Gelegenheit, von diesen Unterrichts-

stunden freizukommen, benutzen würde. Den besten Beweis, daß es mit diesem Unterrichtsgegenstande ganz anders stände, wenn die Unterrichtsverhältnisse geändert würden, bieten jene Gymnasien, an denen der Direktor oder ein einflußreicher Lehrer ein so starkes Interesse für den Gesangunterricht aufbringt, daß er selber die musikalische Ausbildung in die Hand nimmt. Da finden wir nicht nur schöne Leistungen im Gesang, sondern auch ganz gute Schülerorchester, und man wird bei Männern, die in der Jugend einen guten Musikunterricht genossen haben, in späteren Jahren große Liebe und eifrige Betätigung für Musik fast ausnahmslos antreffen.

Wir haben bereits weiter oben untersucht, wie diesem Zustand abzuhelfen ist; hier führe ich diese Tatsache nur zur Erklärung dafür an, daß heute die Pflege der häuslichen Musikkultur hauptsächlich in den Händen der Frauen liegt. Ich müßte vielleicht sagen: der Mädchen, denn auch die Frauen geben die Musikausübung erschrecklich leicht preis. Der tiefste Grund dafür ist einfach die Tatsache, daß sie musikalisch nichts können. Selbst wenn sie es technisch ziemlich weit gebracht haben, wenn sie ganz schwierige Salonstücke vorspielen und bei irgendeiner Soiree eine Liztsche Rhapsodie herunterhämmern können, wissen sie in Wirklichkeit von richtiger Musik eigentlich nichts. Sie sind im schlimmsten Sinne des Wortes „halbgebildet" und können infolgedessen auch keine rechte Befriedigung an der Musikübung mehr finden, wenn sie diese nun lediglich der Sache wegen, aus wahrer Liebe zur Kunst betätigen sollen und nicht mehr aus äußerlichen Gründen des Glänzens in Gesellschaft oder, wenn man dem alten Ovid glauben will, gar des Männerfangs. Es ist oft geradezu die Auflehnung des guten und gesunden Kerns in diesen Frauen, die jetzt den Ernst des Lebens und wirkliche Pflichten kennen lernten, daß ihnen die Klimperei zuwider wird. Denn dieses äußerliche Musizieren kann natürlich keine Befriedigung gewähren.

Äußerlich aber muß ein Musizieren bleiben, das nicht auf eine gründliche musikalische Bildung gestellt ist. Ohne daß er es begründen kann, empfindet jeder Musikliebhaber, der selber gar keine Note lesen kann und nur wirklich für musikalischen Genuß feiner organisiert ist, ob derjenige, der ihm etwas vorspielt, das vorgetragene Werk wirklich beherrscht. Selbst das Musikgefühl kann da beim Spieler nicht das Verstehen ersetzen. Man denke an einen Vorleser, der ohne Beobachtung der Interpunktion, ohne richtiges Verständnis des Inhalts ein Drama unserer Dichter vor-

lesen würde. Genau auf der gleichen Stufe steht fast alle Vorspielerei. Solange der Lehrer dahinterstand und ein Stück mit seinen Schülern einpaukte, kam schließlich ein einigermaßen ausreichender Vortrag zustande. Sich selbst aus eigenen Kräften ein musikalisches Werk zu eigen zu machen, vermögen diese schlimmen Dilettanten auch dann nicht, wenn sie sich schließlich die Noten in die Finger bringen.

Diese Zustände wären nicht möglich, wenn der Unterricht seine Aufgabe erfüllte, wenn man wirklich Musik gelernt hätte, und nicht Klimperei. Jeder, der den Lehrstoff der Volksschule sich zu eigen gemacht hat, kann als erwachsener Mensch nicht nur die Buchstaben und Worte erkennen, sondern kann sinngemäß lesen. Und das Lesen ist ihm ein Mittel, sich nicht nur Folgen von Wörtern und Sätzen, sondern auch den geistigen Inhalt des darin Ausgesprochenen zu eigen zu machen. Dagegen bekommt es ein unglaublich großer Teil derer, die jahrelang Musikunterricht genossen haben, allenfalls fertig, sich Klavierstücke technisch zu eigen zu machen. Aber vom Bau dieser Musikwerke, von ihren harmonischen oder formalen Eigenschaften haben sie keine Ahnung. Ich hebe noch einmal hervor: wenn nicht seit Jahrzehnten in unseren Schulen, den höheren wie in der Volksschule, der Musikunterricht so ganz äußerlich erteilt würde; wenn nicht tatsächlich dieser Gesangsunterricht lediglich den Zweck verfolgte, den Schülern gleich Papageien einige Lieder einzupauken, so würde ein derartiges äußerliches Verhältnis, eine so ganz äußerliche Auffassung dessen, was musizieren heißt, niemals haben Platz greifen können. Für die meisten Leute besteht das mehr oder weniger Musikkönnen, etwa beim Klavierspieler, in der größeren oder kleineren Geläufigkeit des Vortrags einzelner Stücke. Und ein beschämend großer Teil der Eltern läßt den Kindern nur Musikunterricht geben, damit diese vor andern Leuten etwas vortragen können, damit eben ihre Kinder hinter denen anderer nicht zurückstehen müssen. Mit derselben Oberflächlichkeit beurteilen sie den Erfolg des Unterrichts nach der Zahl der Stücke, nach der Raschheit, mit der ihre Kinder etwas vorspielen können. Eltern, die es ganz selbstverständlich finden, denen es überhaupt nicht auffällt, daß ihre Kinder monate-, jahrelang Unterricht in einer Sprache erhalten, ohne daß sie mit Reden in dieser Sprache aufwarten, sind darüber erstaunt, wenn der musikalische Abc-Schütze nicht nach wenigen Wochen wenigstens ein Tänzlein vorspielen kann. Und wird dieses Ziel erreicht — es ist bei Gewissenlosigkeit des Lehrers sehr leicht —,

so kommen sie gar nicht auf den Gedanken, daß hier lediglich eine Papageiendressur vorliegt.

Nur wenn man sich diese Tatsachen des ganz äußerlichen Verhältnisses fast aller Erwachsenen zur Musikpflege unverhüllt vor Augen hält, kann man verstehen, daß so jämmerliche Verhältnisse im Musikunterrichtswesen sich einstellen konnten, wie wir sie heute haben. Musikunterricht möchten am liebsten alle Eltern allen ihren Kindern geben lassen. Es ist ja so nett, wenn die Kinder spielen. Da sich nicht leicht von vornherein mit aller Bestimmtheit sagen läßt, ob jemand kein Talent hat, so schadet das ja auch nichts, wenn nur nach gründlicher Erprobung der Unterricht eingestellt wird, sobald ein gewissenhafter Lehrer sagen muß, daß er keine Begabung beim Schüler findet. Denn dann wird ja der Unterricht zur Quälerei.

Aber seltsam, während so alle Eltern für Musikunterricht sind, soll er möglichst billig sein. Sie, denen sonst für ihre Kinder das Beste nur gut genug ist, finden in der Musik alles gut genug. „Wenigstens für den Anfang ist das lange gut genug. Später, ja später, wenn sich zeigen sollte, daß großes Talent da ist, dann werden wir natürlich auch vor größeren Opfern nicht zurückscheuen. Aber jetzt — es kostet ja sonst schon so viel." Welche Kurzsichtigkeit! Als ob nicht gerade der Anfangsunterricht das Fundament für das ganze spätere Gebäude geben müßte! Als ob nicht ein schlechter Unterricht die vorhandenen Keime gesunder Begabung fast immer für alle Zeiten erstickte! Als ob überhaupt ein schlechter Unterricht, von unfähigen Lehrern erteilt, imstande wäre, wirklich etwas zu erzielen! Wie soll denn einer unterrichten können, was er selber nicht kann? Wir sehen ja die Tatsache alle Tage, daß, wer erst zu Beginn diesem oberflächlichen Musikunterricht verfällt, auch nie wieder herauskommt.

Die einzige berechtigte Verteidigung, die die Eltern hier anführen können, ist die, daß sie sagen: „Wie soll ich nun wissen, daß dieser Unterricht nicht gut ist? Ich habe darüber kein Urteil, ich bin selbst nicht musikausübend. Ich schicke doch meine Kinder ins Konservatorium." Oder, „der Lehrer, dem ich sie anvertraut habe, gibt eine Unmasse Unterricht und spielt selbst, nach meinem Gefühl, ganz ausgezeichnet". Da haben die Eltern vollkommen recht. Sie können das nicht beurteilen. Daraus folgt, daß Einrichtungen getroffen werden müssen, durch die die Öffentlichkeit, durch die die Eltern wie die Kinder gegen diese Gefahr geschützt werden. Wir dürfen unsere

Kinder ohne Besorgnis in jede staatliche, ja auch in jede private Schule schicken. Gewiß sind die Befähigungen der Lehrer verschieden, und es gibt Pädagogen, die unfähig sind, trotzdem sie gute Zeugnisse in der Tasche haben. Aber das sind Ausnahmeerscheinungen. Alles in allem bietet die Tatsache, daß einer überhaupt Lehrer werden konnte, die Gewähr dafür, daß er die Fähigkeit besitzt, Unterricht zu erteilen. Der Musikunterricht ist dagegen vogelfrei. Alle Reformbestrebungen, in denen sich seit Jahren alle um eine gesunde musikalische Kultur, vor allen Dingen um eine gute musikalische Erziehung besorgten Kreise bemühen, lassen sich deshalb in den Satz zusammenfassen: Man sorge für einen guten Musiklehrerstand und schaffe Mittel, durch die das Pfuschertum und das unreine Spekulantentum vom Musikunterricht ferngehalten werden. Das heißt, man schaffe der Öffentlichkeit die Gewähr, daß nur derjenige öffentlichen Musikunterricht erteilen darf, der seine Befähigung dazu einwandfrei nachgewiesen hat. Also man verlange vom Musiklehrer dasselbe, was von jedem anderen Lehrer verlangt wird. Hermann Kretzschmar, heute Direktor der Königlichen Musikschule in Berlin und des Königlichen Akademischen Instituts für Kirchenmusik, Professor an der Berliner Universität, hat in seinen „Musikalischen Zeitfragen" diese Forderung in die Sätze zusammengefaßt: „Es ist eine Existenzfrage für die Musik, daß der Staat den Stand mit seiner Autorität, mit seiner Polizeigewalt unterstützt, daß er die Berufsmusiker erst in einem wirklich organisierten Stand sammelt, sei es gütlich oder zwangsweise. Es ist dann Sache der Vertretung dieses Standes, die Angelegenheiten, welche die Musiker und Musikfreunde nicht allein erledigen können, ordnungsmäßig den Regierungsorganen zu unterbreiten. In der Hauptsache werden sie sich auf das Bildungswesen beschränken. . . . Der ungeheure Einfluß, den die Musik auf den Charakter des Volkes ausübt, rechtfertigt, ja er nötigt dazu, daß der Staat ihre Pflege nicht bloß beachtet, sondern daß er die Kontrolle und Verantwortung übernimmt."

Es war ja naheliegend, daß jene, die erkannt hatten, daß die heutigen Verhältnisse des Musikunterrichts zu den gröbsten Mißständen führen müssen, daran dachten, daß der Staat, der das ganze übrige Unterrichtswesen unter seine Aufsicht gestellt hat, dies auch mit dem Musikunterricht tue. Die Rechtslage untersuchte der Reichstagsabgeordnete Amtsgerichtsrat Wilhelm Lattmann in einem vom „Musikpädagogischen Verbande" 1909 veranstalteten Vortrage:

„Was dürfen wir in der Frage des Befähigungsnachweises der Musiklehrer von der Regierung verlangen?“

Danach ist die Erkenntnis der Schäden des Musiklehrwesens und der Notwendigkeit, ihnen entgegenzuarbeiten, nicht ganz neu, und es ist bezeichnend, daß man von Anfang an als das Wichtigste die geistige Hebung des Lehrerstandes erkannte. So hat bereits vor dreiundzwanzig Jahren der berühmte Berliner Pädagoge Emil Breslaur eine Petition um Staatsprüfung der Musiklehrer an das Kultusministerium veranlaßt. Die Begründung des Gesuches gipfelte in dem Satze: „Eine allgemeine, gründlichere wissenschaftliche Bildung aller unterrichtenden Elemente wird naturgemäß eine vertiefte, der Wichtigkeit der Tonkunst entsprechende Erziehung der Jugend im Gefolge haben und dadurch der Musik als einem der vorzüglichsten bildenden und ethischen Faktoren einen höheren Platz im Kulturleben unseres Volkes gewinnen.“ Der Berliner Musiklehrerverein, der im Jahre 1886 dieses Gesuch dem Kultusministerium übermittelte, berief sich dabei darauf, daß die Regierung in Köln um dieselbe Zeit eine für den dortigen Regierungsbezirk 1854 erlassene Verordnung aus der Vergessenheit hervorgeholt hatte, die das Erteilen von Musikunterricht an das Einholen eines Erlaubnisscheines bindet und von den Leitern der Musikinstitute und den Privatlehrern das Beibringen zuverlässiger Zeugnisse oder die Ablegung einer Prüfung vor einer besonderen Kommission verlangt. Das Kultusministerium hüllte sich in Schweigen. Und als zwei Jahre später die Leiter von vierundzwanzig Berliner Musikschulen an das Polizeipräsidium sich mit einer ähnlichen Eingabe wandten, erfolgte eine abschlägige Antwort. Man könnte dieses Verhalten der Regierungskreise allenfalls begreifen, wenn es sich dabei um ein ganz unerhört neues Verlangen gehandelt hätte, obwohl es ja sonst nicht die Gewohnheit der preußischen Behörden ist, mit Verordnungen zu sparen. Aber hier stehen wir vor dem besonderen Fall, daß eine wirklich segensreiche Verordnung bei allen Beteiligten und vor allem auch bei der Regierung völlig in Vergessenheit geraten war.

Durch den zweimaligen Mißerfolg entmutigt, hatten die Musiklehrerkreise ihre Versuche, die Regierung aufzurütteln, aufgegeben. Inzwischen wurde es fortwährend schlechter, so daß im Jahre 1900 die Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins als Hauptziel ihrer Tätigkeit eine Staatsprüfung der Musiklehrerinnen ins Auge faßte. In der Reihe der zahlreichen Aufsätze,

die damals im Anschluß an diesen Beschluß im „Klavierlehrer" erschienen, wurde von Max Arend dargetan, daß die gewünschten Verordnungen längst erlassen seien und noch zu Recht beständen. Es handelt sich hier um eine preußische Kabinettsordre vom 10. Juni 1834. In dieser wird ausdrücklich von Personen, die gewerbsmäßig in solchen Lehrgegenständen, die zum Kreise der öffentlichen Schulen gehören, Privatunterricht in Familien oder in Privatanstalten erteilen, verlangt: Anzeige bei der Ortsschulbehörde, Zeugnis über wissenschaftliche Befähigung, Ausweis über sittliche Tüchtigkeit. Ausgenommen davon sind nur die an öffentlichen Schulanstalten beschäftigten Sprach-, Gesang-, Musik- und Zeichenlehrer, weil für deren amtliche Tätigkeit ja bereits die Ablegung einer Prüfung verlangt war. Trotzdem die Ende 1901 von der Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins abgelassene, mit zweitausend Unterschriften bedeckte Petition an das Kultusministerium sich auf diese alte Kabinettsordre berief, erfolgte auch jetzt keine Antwort. Wohl aber verlangten seither einige Regierungspräsidenten, z. B. die von Merseburg und Düsseldorf, unter Berufung auf diese alte Kabinettsordre von den Inhabern der Konservatorien und ihren Lehrern das Einholen der Erlaubnisscheine. Diese Regierungsvertreter mußten also der Ansicht sein, daß eine so ausgeübte Aufsicht des Staates über den Musikunterricht ihr Recht oder wohl auch ihre Pflicht sei.

Die merkwürdig berührende Zurückhaltung der Behörden diesen doch gewiß sachlich und auch rechtlich begründeten Gesuchen gegenüber brachte den beteiligten Kreisen die Erkenntnis, daß sie zur Selbsthilfe schreiten müßten. Und so wurde 1903 der „Musikpädagogische Verband" gegründet, dessen Ziel es vom ersten Tage ab war, diese staatliche Prüfung zu erreichen und jene Beharrlichkeit aufzubringen, die dem Sprichwort gemäß auch zum Erfolge führen soll. Da man sich aber nun der Erkenntnis nicht mehr verschließen konnte, daß auch die Wege der Behörden manchmal sehr lang sind, führte man selber freiwillige Prüfungskommissionen ein. Eine Fülle von Mühe und Arbeit ist hier aufgewendet worden, aber es wurden schöne Erfolge erzielt und reiche Erfahrungen gesammelt. So konnte man 1907 sich wiederum an die Behörden wenden mit dem Ersuchen, eine Kommission aus Regierungsbeamten und Fachmännern berufen zu wollen, die die Organisation dieses Musikpädagogischen Verbandes, seine Prüfungsordnung, die Protokolle über die stattgefundenen Prüfungen usw. einer Prüfung unterziehe und diese

Prüfungskommission unter staatliche Oberaufsicht stelle. Auch darauf ist keine Antwort erfolgt. Dagegen gelang es, durch eine im März 1906 an den Königlichen Polizeipräsidenten gerichtete Eingabe, ob jene alte Verfügung noch zu Recht bestände und demgemäß eine Handhabe gegen die furchtbaren Mißstände in Musikschulen und sogenannten Konservatorien biete, eine Antwort herauszulocken. Diese ist ein Musterstück von Verklausulierungen durch „Jedochs", „Vielmehrs" und „Immerhins", darüber hinaus in ihrer Auslegung der alten Gesetze höchst anfechtbar, da sie diese Überwachungstätigkeit in das freie Ermessen der Behörden stellt, in der Prüfung ein Recht, aber keine Pflicht sieht. Das heißt der Willkür und Schikane Tür und Tor öffnen.

Was mag wohl der Grund sein, daß die Behörden sich der so klar ausgesprochenen Verpflichtung nicht unterziehen mögen? Wahrscheinlich liegt er nahe bei jener anderen Tatsache, daß auch für die Schulen, wo doch nun seit einigen Jahren der Zeichenunterricht in die richtigen pädagogischen Bahnen gelenkt ist, das gleiche mit der Musik noch nicht geschehen ist. Man fühlt nicht so recht, worauf es eigentlich ankommt, sieht zu sehr das Ergebnis des Musikunterrichts in der Fähigkeit, einzelne Musikstücke singen oder spielen zu können. Dann aber wird man sich in der Auffassung nicht recht klar sein, ob der Musikunterricht als Gewerbe oder als Kunst zu gelten hat. Hier liegt ja auch der Punkt, weshalb so manche anerkannte Musiker gegen diese Bestrebungen sind. Ich erinnere mich, daß bei der Gründungsversammlung des Musikpädagogischen Verbandes von einer Seite darauf hingewiesen wurde, daß etwa ein Meister wie Franz Liszt, der sich nach einer glänzenden Künstlerlaufbahn zum Unterricht entschließe, sich doch nicht erst dazu hergeben könnte, noch eine Prüfung abzulegen. Als ob es überhaupt einen Menschen gäbe, der so etwas verlangte! als ob nicht auch für die strengste Behörde der bloße Hinweis auf diese vorangehende Künstlerkarriere vollauf genügte! Außerdem aber kommt es ja gar nicht auf diese höchste Tätigkeit des Musikunterrichts an, sondern auf die Erziehung der Jugend. So wenig jemand kontrollieren wird, wenn ein Böcklin oder Liebermann in seinem Atelier einzelnen Kunstjüngern einigen Unterricht gibt, dagegen sehr wohl alle Akademien und Zeichenschulen dieser behördlichen Aufsicht unterstellt sind, so wenig wird man sich darum kümmern dürfen, wenn ein Eugen d'Albert oder ein anderer Meister irgendeines Instrumentes vorgeschrittenen Künstlern noch die letzten Geheimnisse

seines Könnens offenbart; dagegen sehr wohl die Art überwachen müssen, wie die Hunderttausende von Kindern ihren Unterricht erhalten. Auch sind die Prüfungen keineswegs für jene Musiker bestimmt, die sich der künstlerischen Laufbahn widmen wollen. Diese haben ja nachher viel schlimmere Prüfungen zu bestehen vor der öffentlichen Kritik. Sondern nur derjenige, der sich dem Musiklehrerberufe widmet, soll seine Befähigung dazu vor berufenen Stellen nachweisen. Es ist das etwas Grundverschiedenes, über das aber nur bei rein theoretischer Betrachtung Zweifel aufkommen können, in der Praxis nicht.

Diese Tatsache haben die Erfahrungen, die in der bisherigen Tätigkeit des Musikpädagogischen Verbandes reichlich gesammelt worden sind, unwiderleglich dargetan. Aber ebenso klar ist hervorgegangen, daß auch die angesehenste private Vereinigung ohne wenigstens die moralische Stütze der Behörden auf die Dauer ohnmächtig ist. Ja man kann in zahllosen Fällen sogar von einem Mißbrauch des Musikpädagogischen Verbandes sprechen. Wer, wie der Verfasser dieser Zeilen, Gelegenheit hatte, seit Beginn die Geschichte dieses Verbandes mitzuerleben, der mußte erkennen, daß die Auslieferung des Musikunterrichts an die private Spekulation, ja man darf im Hinblick auf die großen Konservatorien geradezu sagen an das Kapitalistentum jede gesunde Reform unmöglich macht, wenn nicht der Staat mit der ganzen Wucht seiner Rechte hier eingreift. Zahllose Musikschulen — von den einzelnen Lehrern wollen wir absehen — machten sich sofort das Ansehen, das der Musikpädagogische Verband sehr rasch gewann, zunutze. Sie kündigten die Einrichtung von Lehrerseminaren und Prüfungen in der Art des Musikpädagogischen Verbandes an, erfüllten aber nicht die von diesem vorgeschriebenen Bedingungen.

Andere, sehr berühmte Konservatorien gehörten dem Verbande so lange an, bis ihre privaten Interessen einmal mit dem öffentlichen oder sachlichen, das doch eben der Verband zu wahren suchte, in Widerspruch gerieten. Dann aber siegte jedesmal die Rücksicht auf den eigenen Geldbeutel, um das Ding beim richtigen Namen zu nennen. Und so wird das natürlich weitergehen, trotz des hingebenden Idealismus, mit dem zahlreiche Lehrer und Schulen arbeiten, trotzdem der rege Andrang der Jugend beweist, daß die wirklich strebsamen Elemente sich mit Freuden diesen Prüfungen unterziehen.

Um nicht bloß in diesen allgemeinen Erörterungen stecken zu

bleiben, seien aus der Überfülle des vorliegenden Materials einige wenige Beispiele von Ankündigungen von Berliner Musikschulen herausgegriffen, die die auf diesem Gebiete wuchernden Mißstände klar beleuchten.

Das „Hermannsche Konservatorium für Musik, verbunden mit einem Lehrerseminar, Gesang- und Opernschule", Berlin C., enthält in seinem Prospekt u. a. folgende Sätze: „Es wird höflichst gebeten, genau auf obige Firma und Adresse zu achten, da hier in der Nähe sich mehrere Konservatorium befinden . . ." „Das Institut hat sich von Monat zu Monat bedeutend vergrößert und zählt heute zu eins der besten erstklassigen Einzelunterrichts-Konservatoriums. Allerdings trägt auch das äußerst peinlich gewählte Lehrpersonal (welches aus 10 erstklassigen Lehrern, Lehrerinnen besteht) viel dazu bei. Hier wird nicht wie nachweislich in vielen anderen Konservatorien jeder, der nur spielen kann, als Hilfslehrer angestellt, sondern nur geprüften Lehrkräften" . . . „Die Güte des Unterrichts kann gewiß nicht übertroffen werden, denn hier das leitende Motiv des Direktors, der Lehrer — Liebe zur Musik, Ehre im Aufwachsen eines Musikinstituts." — Bei den Honoraren ergibt sich in der „Konservatoriumsklasse" ein Preis bei einer Stunde wöchentlich, monatlich 4,50 ℳ, nimmt man 4 Stunden wöchentlich, hat man es billiger, dann kostet es nur 15 ℳ monatlich. In der „Ausbildungs-Hochschulklasse", die den Untervermerk trägt „Musikstudierenden und angehende Künstler", kostet eine Stunde wöchentlich schon 6 ℳ monatlich, 4 Stunden wöchentlich im Monat 20 ℳ. Eine Schlußbemerkung sagt: „Alle Honorare begreifen jeden gewünschten Theorienunterricht in sich. Der Unterricht ist streng ungeniert. Der Ruf des Direktors garantiert, daß kein Pfuschunterricht hier möglich ist." —

Ein anderer Prospekt beginnt: „Sehr wichtig! Abgeben! Gehört den Eltern! Man höre! Groß und klein — jung und alt — arm und reich — kommt nach wie vor nach dem ‚Hugo Wenzel Konservatorium' zum Musikunterricht. — Dort wird nach eigenen und neuen, schnellstens fördernden Methoden unterrichtet, und wenn man da unter Umständen sein Ziel weit eher erreicht, spart man eben unbedingt Geld und das ist doch die Hauptsache. Dabei sind auch noch die Honorare im Verhältnis dazu äußerst gering. Klassen-Einzelunterricht schon von monatlich nur ℳ 3 an!"

Im „Mozart-Konservatorium“ in der Waldemarstraße bekommt man den „leichtfaßlichsten und methodisch besten Unterricht in allen Fächern der Musik, Theorie und Musikgeschichte einbegriffen, bei Einzelunterricht, eine Stunde wöchentlich, schon von 3 ℳ monatlich an, bei zwei Stunden 4,50 ℳ, Klavierüben außerdem frei“. Im „Musiklehrer- und Lehrerinnen-Seminar“ stellt sich der Preis auf 6 ℳ monatlich, in der „Hochschule“, die bis zur Künstlerschaft ausbildet, auf 72 ℳ das Wintersemester. Das Konservatorium, Januar 1901 gegründet, rühmt sich heut', von 725 Schülern besucht zu sein, „34 Lehrkräfte sind genau instruiert“, für ihr Fach „wohlerprobt und geübt“, „da dieselben ausschließlich und den ganzen Tag über, sich nur mit Unterrichten an unserem Konservatorium zu beschäftigen haben“. — Über die Honorare, die das Konservatorium seinen Lehrkräften zahlt, sind wir zufällig von zwei Seiten unterrichtet. Eine Lehrerin der oberen Klavierklassen erhielt bei täglich achtstündigem Unterricht, nachmittags von 2 bis 10 Uhr, monatlich 60 ℳ, eine Elementarlehrerin bei gleicher Arbeitsdauer 30 ℳ. Letztere hat schriftlich vor Zeugen bekundet, daß sie selbst erst seit einem Jahre Klavierunterricht erhält und die Wagnersche „Kinder-Klavierschule“ noch nicht absolviert hat! Das Konservatorium besitzt aber auch einen eigenen Musikalienverlag, es sandte den Musikalienhandlungen und Musikinstituten Prospekte mit „Ausnahme-Offerten“ zu, danach erhielt man „die prachtvollsten, unvergleichlichsten Stücke“, „Repräsentations-Ausgaben“, „Sensations-Nummern“ für 4 bis 8 ₰ pro Nummer, 22 Klavierstücke für ℳ 1,11, 6 Violinstücke für ℳ 0,26, 5 vierhändige Klavierstücke für ℳ 0,83!

Doch es kommt noch netter; man staune:

„Mozart Schüler-Orchester Abteilung: Berlin SO. Direktion A. Guddat. In Vorbereitung: Der Ring der Niebelungen. Großes Musikdrama in 3 Aufzügen von Richard Wagner. Vorabend: Rheingold. 1. Abend: Die Walküre. 2. Abend: Siegfried. 3. Abend: Götterdämmerung.

Dasselbe wurde im Januar mit großem Beifall im Königl. Opernhause ausgeführt. [Ah!]

Violinschüler im Alter von 12—18 Jahren, welche die erste Lage beherrschen und bei den nächstfolgenden Konzerten mitwirken wollen, werden täglich im Violinchor aufgenommen. Schüler sowie Erwachsene anderer Streich- und Blasinstrumente finden Aufnahme im Orchester. — Übungsstunden sind jeden Mittwochabend in einem

geräumigen Übungszimmer. Monatlicher Beitrag 50 ₰, wofür jeder Schüler die Noten gratis erhält. Jeder Musikschüler versäume nicht, in nächster Zeit dem Orchester oder Violinchor beizutreten. Da jedem Gelegenheit gegeben wird, sich durch die großen Musikaufführungen an ein sicheres und korrektes Spielen seines Instrumentes zu gewöhnen. Der Violinchor (4stimmig) zählt bis jetzt zirka 40 Violinen, derselbe muß sich in der nächsten Zeit um das Doppelte vergrößern, da nämlich eine starke Besetzung des Chores zur Aufführung des Musikdramas: ‚Der Ring der Niebelungen' erforderlich ist." Usw. usw.

Darüber könnte man von Herzen lachen, wenn es nicht so traurig wäre. Übrigens haben hier die steten Mahnungen des „Musikpädagogischen Verbandes" einen Erfolg gezeitigt. Das „Mozart-Konservatorium", das es allmählich auf elf Zweiganstalten mit etwa tausend Schülern gebracht hatte, ist Ostern 1911 von den Behörden geschlossen worden. Der praktische Erfolg ist nicht zu groß; der findige Direktor — übrigens finden sich unter diesen Berliner Konservatoriumsdirektoren die merkwürdigsten Elemente — hat schon wieder Wege gefunden, sein einträgliches Gewerbe unter anderm Schilde weiterzutreiben. Aber als grundsätzliches Ergebnis ist bedeutsam, daß der Staat überhaupt wieder einmal eingegriffen hat.

Im übrigen bin ich der Überzeugung, daß viele der berühmten großen Konservatorien ebenso dringend der Aufsicht bedürfen, wie diese Winkelschulen. Man kann da eigentlich nicht mehr von Bildungsanstalten reden, sondern von Musik-Warenhäusern mit industriell geordnetem Massenbetrieb.

Ich kenne kein Gebiet, wo der eine Ausbildung Suchende eigentlich so lediglich als Opferlamm betrachtet und so erbarmungslos geschoren wird, wie in der Musik. Diese zahllosen Konservatorien, die natürlich darauf ausgehen müssen, eine möglichst große Schülerzahl zu bekommen, in denen deshalb der sich meldende Schüler niemals die Wahrheit erfährt über seine wirkliche Begabung, d. h. über deren Mangel, niemals unterrichtet wird über die tatsächlich schlechten Aussichten; die Unsummen, die für Privatunterricht aller Art verlangt werden; die ganze Art des Unterrichts, wie er auch von sehr berühmten Autoritäten erteilt wird, sind weiter nichts als eine Geldprellerei. Systematisch wird ein Künstlerproletariat großgezogen. Ein Proletariat nicht nur hinsichtlich materieller Güter, sondern auch im Besitz an Kunst. Und da, sobald die letzten Groschen für

die öffentlichen Konzerte fruchtlos aufgewendet sind, diesen Musikern keine andere Erwerbsmöglichkeit bleibt, als Unterrichtgeben, so haben wir als weitere Folge dieser ganzen Erziehung einen unglaublichen Tiefstand des Musikunterrichts. Leute ohne jede pädagogische Begabung, ohne jede Kenntnis des Unterrichtswesens geben als letztes ihnen übriggebliebenes Erwerbsmittel — Musikstunden. Sie selber haben sich als unzureichend erwiesen, deshalb geben sie nun wieder Unterricht. Es ist der reinste Hohn. Die Folge davon ist, daß neun Zehntel aller jener Kinder, denen die Eltern Musikunterricht geben lassen, schlechten Musikunterricht haben. Die vielen Millionen Privatkapital, die alljährlich in Deutschland für Musikunterricht aufgewendet werden, dienen zum weitaus größten Teil dazu, weite Kreise für eine wirklich gute Musik unempfänglich zu machen, ein ganz elendes, bis ins innerste Empfinden hinein falsch gebildetes Dilettantentum zu erziehen. Das ist nicht übertrieben. Wie außerordentlich tief der Musikunterricht auch in rein technischer Hinsicht steht, davon macht sich der Laie überhaupt kaum einen Begriff. Tatsache ist jedenfalls, daß jeder ernste Musikfreund in größte Verlegenheit kommt, wenn er einem mit guter Stimme begabten Menschen einen Lehrer nennen soll. Das ist schon der Fall, wo es sich um Leute handelt, die das Singen zum Beruf erkiesen, also auch größere Mittel auf die Ausbildung verwenden wollen. Für die vielen anderen stimmbegabten Menschen, die die ihnen von Natur verliehene Gabe entwickeln möchten, gibt es eigentlich überhaupt nur den einen Ratschlag: meidet jeden Gesangunterricht, bleibt Natursänger mit all den vielen Fehlern; vielleicht bewahrt ihr dann wenigstens eure Stimme.

Nirgendwo zeigt sich der Fluch der Verbindung von Kunst und Kapitalismus verhängnisvoller, als in diesem höheren Musikunterricht. Es ist höchste Zeit, daß hier ein Wandel eintritt. Der Weg ist gewiesen: der Staat braucht nur seine Pflicht zu tun.

Eine musikalische Hausbibliothek

Ich bitte zunächst um Gehör für eine kleine Szene aus einem bürgerlichen Lust- und Trauerspiel. Schauplatz: Das sogenannte musikalische Haus. Zeit: Fast alle Tage. —

„Bitte, spielen Sie uns etwas," redet die freundliche Hausfrau den Gast an.

„O ja, bitte, bitte! etwas recht Schönes! Ein Lied! Nein, einen Walzer! — Ach wo, eine Ouvertüre!" schwirren die Stimmen nun von allen Seiten auf ihn ein.

Dann kommen die „Kenner".

„Sie können doch die As-dur-Sonate von Beethoven, wissen Sie, die mit dem Trauermarsch. Die habe ich kürzlich von Ansorge gehört. Herrlich, sage ich Ihnen, einfach herrlich! Die müssen Sie uns spielen." — „Aber Chopin geht doch nichts," meint eine dunkeläugige Polin. „Es sollte mich doch wundern, ob Sie, gestrenger Kritikus, eine Masurka wirklich richtig herausbekämen." — „Ach, der göttliche Mozart! und erst die Opern!" versichert ein älterer Herr. „Nein, lassen Sie mich mit den Neueren in Ruhe. Wer hat noch solch eine Arie komponiert, wie die Taminos: ‚Dein Bildnis ist bezaubernd schön'." Und er versucht leise zu singen; da er zu hoch anstimmt, kommt er nur bis zum zweiten Ton. Der Hustenanfall hindert ihn aber nicht, zu fragen: „Nicht wahr, Sie kennen diese göttliche Arie und werden sie singen?" — Eine junge Dame versichert, „Erik Meyer-Helmund sei reizend"; ein Baß ruft „Archibald Douglas", ein Tenor „Nöck". Feierlich und streng fragt eine Blondine: „Spielen Sie Brahms?" Einer, der recht klassisch tun will, versichert: „Am liebsten höre ich die Kreutzer-Sonate. Spielen Sie sie doch."

Hier komme ich zu Wort, denn alles ist bei dem bekannten „Titel" still geworden: „Ich würde Ihnen sehr gern den Genuß verschaffen, aber dazu gehören ihrer zwei. Ist vielleicht ein Geiger anwesend?" Da sich niemand meldet, fahre ich fort: „Ich spiele sehr gern, singe auch ebenso gern ein Lied!"

„Na also!“ meint erleichtert der „Klassische“, dem es offenbar recht neu war, daß zur Kreutzer-Sonate zwei gehören, obwohl er es auch aus Tolstois Roman wissen konnte. Aber davon kennt er wahrscheinlich auch nur den Titel.

Und die freundliche Hausfrau bittet, froh, ihren Gästen noch etwas bieten zu können, mit doppelter Freundlichkeit: „In den Salon, meine Herrschaften, ich bitte in den Salon!“

Es ist ja auf die Art auch so bequem: während dort musiziert wird, kann im Eßzimmer abgeräumt werden. Es brennen schon die Kerzen am Klavier, auf dem etwa zwanzig Nippes und Photographierahmen stehen, die nachher während des Spiels mit den beiden Glastellerchen an den Kerzen um die Wette klirren werden. Nun eilt der Sohn des Hauses vor, schlägt das Klavier auf, rückt den Sessel zurecht, und nun — komme ich mit meiner Frage, vor der mir selber schon gruselt: „Ich muß Sie aber noch um etwas Notenmaterial bemühen; ich spiele nicht auswendig. Es sind doch Noten da?“

„Aber gewiß; Else, komm, bitte, einmal her. Der Herr Doktor braucht Noten; das schlägt ja in dein Revier.“

„Sie spielen also nicht auswendig?“ wendet sich die Hausfrau an mich, während Sohn und Tochter sich ums Herbeischaffen der Noten bemühn.

„Nein, gnädige Frau. So gut wie gar nicht.“

„Aber die Künstler in den Konzerten spielen doch immer auswendig,“ wirft Elses Bräutigam etwas vorwurfsvoll ein. Er ist offenbar böse, daß man ihm die Geliebte, wenn auch nur auf Augenblicke, entzogen hat.

„Ich weiß nicht,“ gebe ich zurück, „ob ich auf den Ehrennamen eines Künstlers Anspruch erheben darf, jedenfalls bin ich nicht Konzertvirtuose. Ich habe gar keine Zeit, einzelne Werke auswendig zu lernen, da es für mich gar nicht darauf ankommt, ein verhältnismäßig beschränktes Repertoire immer gebrauchsfertig zu haben, sondern einen möglichst großen Teil der gesamten Musikliteratur kennen zu lernen.“

Man macht ungläubige Gesichter, meint auch, das sei aber recht unbequem fürs Vorspielen. Ich begegne eben fast überall der zum Teil auch von den Lehrern verschuldeten Überschätzung des Auswendigspielens, dessen geringe Vorzüge allein durch den nötigen Aufwand an Zeit, die doch künstlerisch verloren ist, aufgewogen werden. Ich hasse diese Mode — mehr ist es nicht — denn

wie viel könnte man in dieser Zeit kennen lernen; wie viel bloße Mechanik kommt durch das häufige Wiederholen desselben Stückes in die Kunstübung.

Aber das Vorspielen!

Ja, darin liegt ja gerade der Fehler, daß bei der Musik so viel ans Vorspielen gedacht wird. Das ist schon keine lautere Kunstübung mehr, wenn sie darum betrieben wird, um sie vor andern zu zeigen. Und nun gar um dieses Glänzens vor andern willen eine so schädliche Einschränkung, wie sie das Auswendiglernen nach sich zieht. Ich spreche natürlich immer vom „Hausmusiker", nicht vom berufsmäßigen Spieler. Denn bei dem verschlägt es nicht, wenn er ein Fünftel der vielen Zeit, die er seiner Kunst widmet, aufs Auswendiglernen verwendet. Man verlangt ja auch vom berufsmäßigen Deklamator oder Schauspieler, daß er seine Rollen auswendig lernt. Fällt es aber jemandem ein, an den Literaturfreund oder den Literaturprofessor ein solches Ansinnen zu stellen? —

Doch ich komme in unserer Gesellschaft gar nicht dazu, diesen Gesichtspunkt klarzustellen, denn inzwischen naht Fräulein Else mit ihrem diensteifrigen Bruder. Sie hält einige Hefte in der Hand, er eine ganze Zahl von Bänden und losen Blättern.

„Nun wohl, hier ist ja eine Fülle Stoff!"

Fräulein Else hilft suchen, aber nicht lange, denn ‚Er' hat wenig Geduld. Eine Anzahl Bände hat sie gleich ausgesondert, Klavierschulen, Etüden, Sonatinen, etliche Liedbearbeitungen — alles Sachen aus ihren ersten ‚Lehrjahren'. Nun kommen Chopins ‚Nocturnos', broschiert, die ersten Seiten bloß aufgeschnitten; da hatte sie offenbar genug gehabt. Ich lege das Heft besonders. Das wäre ja etwas, aber ich kann doch nicht gleich mit einem Nachtgesang beginnen. Die losen Bogen und Blätter räumt der mir helfende Bruder gleich weg: ‚Das ist alles Quark.' Ich blättere darin herum. In der Tat Quark. Stücke, die einmal kurze Zeit Mode waren. Aber für das dafür aufgewendete Geld könnte eine ganze Reihe Bände dastehen, die das Beste unserer Musikliteratur enthalten. Schließlich bleibt mir ein Album Liederbearbeitungen und ein Band Opernpotpourris übrig.

Natürlich habe ich dafür sehr wenig Lust. Die Lieder allenfalls. Aber die Aufputzerei im Salonstil ist widerwärtig. Und diese Zusammenflickerei einander widerstrebender Stücke eines schönen Ganzen zu einem Zerrbild desselben, wofür man den appetitlichen Namen ‚Potpourri' erfunden hat — brr. Was ist da zu tun? Ich

habe keine Lust, den Hörern vergeht sie schnell. Eine Gelegenheit, bei der sich einige schöne künstlerische Stunden hätten entwickeln können — denn es sind noch verschiedene musikalische Kräfte im Kreise — geht verloren. Bald sind die Spaßmacher mit Couplets oder höhere Töchter mit sentimentalen Schmarren obenan. Die Musik ist zu dem mehr oder weniger angenehmen Geräusch geworden, das eigentlich nur dazu taugt, das andere Geräusch der Unterhaltungsgespräche zu verdecken.

Und warum das alles?

Weil keine musikalische Bücherei im Hause ist. Wohlverstanden, in einem Hause, in dem ein Instrument steht, in dem musiziert wird.

Ich übertreibe nicht, wenn ich sage, daß es eine ganz seltene Ausnahme ist, wenn man in einem Durchschnitts-Bürgerhause, das sich musikliebend nennt, eine einigermaßen ausreichende und vernünftige Auswahl von Musikalien vorfindet. Die Ursachen dieser Erscheinung will ich nicht ausführlicher untersuchen. Nur einige Worte. Einerseits kauft man zu wenig, vor allem aber kauft man nicht das Richtige. Man hält es jahrelang, fast so lang, wie man Unterricht nimmt, mit den Musikalien, wie mit Schulbüchern. Man kauft das und nur das, was man ‚in der Stunde' braucht. So kauft man sich zum Beispiel eine einzelne Sonate Mozarts oder Beethovens, statt gleich sämtliche. Dann ist man tatsächlich zu genügsam und von einem falschen Geist erfüllt. Was soll uns das helfen, wenn wir immer dasselbe Stück spielen? Da muß ja die Musik zu dem bloßen Sinnenkitzel herabsinken, der sie für die große Zahl der Menschen auch nur ist. Würde es denn ein vernünftiger Mensch aushalten, wenn ihm alle Tage dasselbe Gedicht — und sei es das schönste — laut vorgelesen würde? Der Spieler sollte nicht immer nur an sein augenblickliches Bedürfnis denken, nicht nur für die gegenwärtige Stufe seines Könnens sorgen. Man kauft sich auch nicht erst Einzelausgaben der Werke Schillers und Goethes, sondern die gesammelten Werke.

Dann aber wird gerade bei Musikalien viel Geld in unverantwortlicher Weise verschleudert. Alle paar Wochen kommt ein Klavierstück oder Lied auf, das plötzlich „beliebt" wird. Es ist natürlich ein sinnfälliger, äußerlicher, im Grunde wertloser Schmarren. Aber man hat sich das Blatt gekauft. Es kostet „nur" eine Mark. Vielleicht vier Notenseiten. Man hätte für denselben Preis über hundert Seiten von Mozart oder Beethoven haben können. Jenes

Lied ist einem nach vierzehn Tagen zuwider; hier hätte man sich einen Schatz fürs Leben gewonnen.

Die Deutschen sind im allgemeinen säumige Bücherkäufer, ich weiß es; aber zu Weihnachten machen sie viel wieder gut, und die schöne Überzeugung, daß ein Buch immer ein angebrachtes Geschenk sei, ist durch allen Materialismus nicht zu untergraben gewesen. Ich bedaure aufs lebhafteste, daß diese schöne Sitte nicht in höherem Maße der Musik zugute kommt. Das Schenken von Musikalien hätte im allgemeinen viel mehr praktischen Wert und käme in weit höherem Maße dem ganzen Hause zugute. Denn einiges wäre sicher in jedem Band, das die im Hause ausübenden Musiker bemeistern können, anderes wäre dann eben für musikalische Gäste da. Wie viele genußreiche Stunden würden durch einige Liederbände selbst in ein solches Haus kommen, in dem keiner singen kann. Denn gelegentlich ist unter den Gästen ein Sänger, der nur deshalb für gewöhnlich nichts darbieten kann, weil eben keine Noten da sind. —

Man wirft ein, es sei auch schwierig, eine rechte Auswahl zu treffen und das festzustellen, was den Grundstock einer musikalischen Hausbibliothek ausmache. Für die Literatur sei durch die Klassikerausgaben eine Handhabe geboten, und damit sei dann wenigstens das Wichtigste vom Alten gegeben. Für die Musik fehle etwas Ähnliches ganz. Das trifft bis zu einem gewissen Grade zu. So gleich handgerecht zurechtgemacht ist die musikalische Hausbibliothek nicht. Aber aus den bekannten, in ihrer Art einzigen „Editionen" von Breitkopf und Härtel, Litolff, Peters und Steingräber, wozu neuerdings noch die Universaledition kommt, läßt sich mit geringer Mühe und nicht großen Kosten wenigstens das Wichtigste zusammenstellen.

Ich will hier den kurzen Umriß einer solchen Bibliothek geben und beschränke mich dabei auf Klavier und das einstimmige Lied mit Klavierbegleitung. Denn das sind die wichtigsten Gruppen, zugleich diejenigen, wobei zuerst ein zufällig anwesender Musikfreund sein Können in den Dienst der Hauskunst stellen kann. Denn der beste Geiger nützt einem nichts, wenn er sein Instrument nicht bei sich hat. Ein Klavier aber steht in jedem musikalischen Hause und in sehr vielen weniger musikalischen prangt es wenigstens als Möbel. Seine Stimme hat man auch immer bei sich, wenn man sie nicht — bei Dilettanten ist das sehr häufig — gerade unterwegs verloren hat und „stockheiser" ist. In dieser Liste findet dann

sicher ein jeder einzelne Werke, mit denen er jedem Hause bei Geschenkgelegenheiten eine willkommene Gabe bieten kann.

Das Studium der ältesten Klaviermusik ist nicht nur von dem Interesse, das alle Anfänge jeder Kunst bieten, sondern birgt auch sehr viel Schönes und Anmutiges, das auch dem heutigen Spieler Freude macht. Die Sammlungen „Alte Meister" von Pauer (Breitkopf & Härtel), „Klaviermusik aus alter Zeit" (Litolff) und „Alte Meister (Peters) enthalten hier das Wichtigste in neuzeitlicher Bearbeitung. Aber so recht beginnt die Hausmusik doch erst mit dem großen Johann Sebastian Bach, dessen Klavierwerke man sich nach und nach in der bei Peters erschienenen Gesamtausgabe ins Haus holen müßte. Da erhebt sich nun das erste Schütteln des Kopfes. „Ja, gewiß, das ist sehr schön, alles ist bedeutend, groß, aber so schwer und so ungewohnt." Ihr müßt euch eben daran gewöhnen. Das ist gar nicht so schwer, und wenn eine Arbeit sich lohnt, ist es diese. Natürlich darf man Schumanns Vorschrift, das „wohltemperierte Klavier" müsse des Musikers tägliches Brot sein, nicht zu wörtlich fassen. Ein Jugendalbum ist dieses Werk nicht, und auch der in neuerer Musik wohlgeübte Musiker kann vor den Fugen zurückschrecken. Man muß sich zu Bach hinarbeiten, gewissermaßen erst auf kleineren Hügeln sich trainieren, bevor man den ragenden Gipfel zu gewinnen sucht. Man fange also mit den kleinen Präludien, Phantasien, Inventionen und französischen Suiten an. Jeder wird überrascht sein, welch reizende, köstliche, liebliche, anmutige und leichte Stücke in den Werken dieses gefürchteten Meisters stehen. Daran reiht sich eine Auswahl der Sonaten Haydns, dessen sonnige Frohnatur wie ein gesundes Lichtbad wirkt. Dann von Mozart sämtliche Sonaten und außerdem die Variationen. An Mozart versündigt sich viel die Schulfuchserei; es geht manchem mit ihm wie mit den Klassikern, die einem auch oft durch die Schule mehr verleidet, als vertraut werden. Aber gerade der reifere Spieler wird an dieser wunderbaren Formvollendung, die doch nie um ihrer selbst willen da ist, sondern nur die schönste Aussprache schöner Empfindungen ist, sein Entzücken haben. Von Beethoven muß man natürlich sämtliche Sonaten haben; sie bilden den Gipfel der Klaviermusik für den heutigen Menschen, da sie ihm mehr von seinen Leiden und Freuden sagen, als Bach. Außerdem bietet der Gewaltige auch noch leichtere Gaben: die Sonatinen, die Variationen und manche kleinere Stücke. Ungemein ergiebig ist Schubert, der ja

noch lange nicht genug im Hause heimisch geworden ist. Von ihm ist schlechthin alles willkommen. Die Blumensträuße der Tänze, die melodienreichen Sonaten, die duftigen Impromptus, die köstlichen Moments, die gewaltigen Phantasiesonaten. Auch Schumann (Edition Steingräber) und Chopin (Edition Breitkopf & Härtel) gehören ganz ins Haus. Man muß sich dann aber aus den verschiedenen Bänden das herausſuchen, was man bemeistern kann. Schumanns Lyrik enthält so viel und vielerlei, daß fast jede Stimmung ihren Ausdruck findet. Freunden vornehmer Salonmusik empfehle ich Stephen Heller. Theodor Kirchner und Adolf Jensen sind feine Hauspoeten. Von Joachim Raff sollten wir eine gute Auswahl bekommen; bei keinem zweiten Komponisten ist das klare Gold so mit wertlosem Kiesel vermischt, wie bei ihm. Für die Jugend sind Reineckes Werke ein köstliches Gut. Die Norweger Grieg, Kjerulf und Sinding sind uns stammverwandt. Über Liszt und Brahms sage ich nichts; wer sich an diese beiden wagen kann, weiß allein Bescheid. —

Für das einstimmige Lied müßte man zunächst eine größere Anthologie haben. Von den vorhandenen Sammlungen sind die besten die Heinrich Reimanns: „Das deutsche Lied", „Das deutsche geistliche Lied" und das „internationale Volksliederbuch" (sämtlich bei Simrock in Berlin). Leider sind die Bände für einen solchen Zweck unsinnig teuer; doch kann man sie einzeln haben. (Zusammen 13 Bände zu je 3 Mk.) Eine besondere Pflege verdient das „deutsche Volkslied". Wer sich die sieben Hefte der von Brahms bearbeiteten anschaffen kann, sollte sich diesen Jungbrunnen nicht entgehen lassen. (Berlin, Simrock, 7 Bde. je 4 Mk.)

Im Mittelpunkt aber steht hier Franz Schubert, der unvergleichliche Meister des deutschen Liedes. Seine sämtlichen Lieder liegen jetzt in zwölf Bänden der Volksausgabe Breitkopf & Härtel vor. Man sollte keine andere mehr kaufen. Schubert ist so unsagbar reich, offenbart auf jeder Seite so viel Neues und Schönes, daß man mit seinen Liedern nur Goethes Gedichte vergleichen kann. Wer wird sich da mit einer Auswahl begnügen? Die zwölf Bände, die übrigens einzeln käuflich sind, enthalten 593 Lieder und kosten 36 Mark. Das einzelne Lied stellt sich also auf sechs Pfennige. Wie manche Mark wird für ein wertloses, modisches Gedudel angewendet. — Auch Schumann gehört ganz ins Haus. Die vier Bände kosten bei Breitkopf & Härtel 8 Mark. Mit besonderem Nachdruck weise ich dann auf Karl Loewe hin, den Meister der Ballade. Die

Gesamtausgabe (17 Bände bei Breitkopf & Härtel) enthält allerdings manches Minderwertige, Auswahlsammlungen sind reichlich vorhanden; singt ein Hausmitglied, rate ich doch zu jener. Die Gesangsballade hat ihr bestes Heim im Hause, für das sie eine besondere Sendung zu erfüllen hat. Ihr reicher Inhalt an Geschehen, die Fülle der in ihr auftretenden Gestalten weckt die Phantasie, die auch nirgendwo so willig ihre Flügel hebt, wie in der heimlichen Stube etwa zur Dämmerzeit. Auch gewinnt der Laie sonst nirgendwo ein so lebendiges Gefühl für Vortrag.

Die Neueren kommen einen meistens unverhältnismäßig teurer zu stehen. Zu Robert Franz und Johannes Brahms arbeite man sich langsam hinan; sie sind nicht leicht zu erobern, und Übereilung brächte hier mehr Schaden als Gewinn. Von den Neuesten der größte ist Hugo Wolf, mit dem sich jeder Sänger unbedingt beschäftigen müßte. Man beginne mit den Mörikeliedern, schließe die von Eichendorff und Goethe an; danach kann man an alle gehen. Die sinnige und feine Natur des Peter Cornelius ist zum Hausfreund wie geschaffen. Von den Neuesten nenne ich hier keine Namen, da das außerhalb des Zwecks liegt, eine Art von Klassikerbibliothek zusammenzustellen.

Ungemein wertvoll und unerschöpflich an anregendem Genuß ist der Besitz einer Reihe von Klavierauszügen. Doch nehme man grundsätzlich nur solche mit Text. Hier brauche ich nur kurz aufzuzählen: Mozart, Entführung, Figaro, Don Juan, Zauberflöte; Beethoven, Fidelio; Weber, Freischütz, Oberon, Euryanthe; Lortzing, Die beiden Schützen, Wildschütz, Zar, Undine; Marschner, Hans Heiling; Verdi, Rigoletto Troubadour, Falstaff; Bizet, Carmen; Cornelius, Barbier. Von Richard Wagner alles, mit Ausnahme vielleicht des „Rienzi". Diese kleine Auswahl kann man leicht vermehren. Man hat auf diese Weise Gelegenheit, die reichen Musikschätze kennen zu lernen, die in den vom Repertoire längst verschwundenen Opern enthalten sind. Das Gebiet ist schier unerschöpflich. —

Das wäre also „im Grundriß" eine musikalische Hausbibliothek. Es ist schon reichlich viel und doch nur ein winziger Bruchteil der ganzen Musikliteratur, nur etwa das, was in ein „gebildetes" Haus ebenso gut hineingehört, wie die literarische Klassikerbibliothek. Auch darüber dürfen wir uns nicht im Zweifel sein: Vorbedingung für eine gesunde Musikpflege im Hause ist eine gute musikalische Bibliothek.

Musikgeschichte

Wie es mit der musikalischen Hausbibliothek so ganz anders steht, als mit der literarischen, so liegt auch auf dem Gebiete der Musikgeschichte manches ganz anders, als bei den anderen kunstgeschichtlichen Wissenschaften. Man findet heute im Hause eines jeden Gebildeten eine Literaturgeschichte, wohl auch eine Geschichte der bildenden Kunst. Man setzt gar nicht voraus, daß jemand Literat, Maler, Bildhauer oder auch nur in besonderem Maße Literatur oder bildende Kunst Studierender sei, um es doch ganz begreiflich zu finden, daß er eine geschichtliche Darstellung dieser Künste zur Hand habe, um entweder in zusammenhängendem Lesen deren gesamten Werdegang kennen zu lernen oder in einzelnen Fällen sich über bestimmte Persönlichkeiten oder Werke Auskunft zu verschaffen. Nicht so bei der Musikgeschichte. Da scheint man bei der Leserschaft wie bei der Schriftstellerwelt vorauszusetzen, daß man ausübender Musiker sein müsse, um sich näher mit diesen Gebieten beschäftigen zu können. Ich bin nun ganz sicher, daß viel mehr Menschen, zumal vom deutschen Volke gilt das, ein fruchtbar zu machendes Verhältnis zur Musik haben, als zur Literatur und bildenden Kunst. Es gibt eigentlich nur ganz wenige Leute, die für Musik unempfänglich sind, die nicht darüber hinaus geradezu Liebe zur Musik empfinden. Die Meinung ist durchaus falsch, daß man selber ein Instrument spielen müsse, um als musikalisch gelten zu können. Ich persönlich habe eine lange Reihe von Leuten kennen gelernt, die durch irgendwelche äußeren Umstände in der Jugend kein Instrument erlernt haben, die ich trotzdem für viel musikalischer halte, als die meisten jener, die da dilettantisch herumklimpern. Man braucht nur zu bedenken, daß es in Literatur und bildender Kunst ein Seitenstück zur ungeheuer großen

Zahl der reproduzierenden Musiker nicht gibt, daß vielmehr alle jene, die nicht selber dichten, malen, bildhauern, sondern diese Künste nur als Genießende empfangen, genau in dem gleichen Verhältnis stehen, wie der musikalische Hörer, um zu erkennen, daß die gewöhnliche Auffassung des Wortes „musikalisch" nicht zutrifft. Musikalisch ist der Mensch, der Musik stark zu empfinden fähig ist. Dagegen kann man bis zu einem ganz beträchtlichen Grade musiktechnisch reproduzieren, ohne musikalisch zu sein. Das ist dann freilich ein Unglück für den Spieler wie für seine Umgebung, und damit wollen wir uns weiter nicht beschäftigen. Denn andererseits beruht die einzigartige Stellung, die die Musik für unser künstlerisches Innenleben einzunehmen berufen ist, gerade auf der Leichtigkeit, mit der wir durch das Nachschaffen Mitschaffende werden können. Auch ohne geniale Anlage, lediglich durch die treue Hingabe an das bereits geschaffene Kunstwerk und vermöge einer nicht allzu schwer zu erreichenden technischen Fertigkeit können wir uns jedes vorhandene Musikstück in einer Weise zu eigen machen, wie es bei den Werken der anderen Künste kaum möglich ist. Bei der bildenden Kunst ist es außerordentlich schwierig, sich so tief in die Formgebung, die gestaltenden Kräfte, die inneren Lebensgesetze, kurz in das Werden und Wachsen eines Kunstwerkes zu versenken, daß wir es ganz nachzuleben vermögen. Auch bei der Literatur gehört eine große ästhetische und geistige Schulung dazu, um nicht bloß am Stoffe und an der äußeren Form einer Dichtung haften zu bleiben, sondern zu fühlen, wie und mit welchen Mitteln der Dichter seine Absicht erreicht hat, warum er diese Form, dieses Wort gewählt hat. Bei der Musik sind wir dagegen geradezu gezwungen, wenn wir ein Musikstück spielen, in des Künstlers Lande zu gehen. Das Werk ersteht durch uns in diesem Augenblick neu, und nur wenn wir den ursprünglichen Schöpfer verstanden haben, vermögen wir das Werk so wiederzugeben, daß es verständlich wird. Das Werk des Dichters und des bildenden Künstlers ist immer da, unberührbar, unveränderlich durch den Beschauer oder den Leser. Der reproduzierende Musiker aber steht vor einem an sich toten Notenblatte. Er erst schafft in jedem Augenblicke das Werk des Künstlers neu, und so wie er es in die Welt stellt, so ist es für ihn und für jene, die ihm zuhören. Hierin liegt die außerordentlich bereichernde und beglückende Kraft eines seelenvollen Musizierens, das keineswegs abhängig ist von einer konservatoriummäßig gedrillten Technik, so sehr es natürlich eines jeden

ernsten Menschen Bestreben sein muß, wenn er etwas vollbringt, es auch technisch gut zu tun.

Aus dieser Tatsache ergibt sich, daß zwischen dem musikalischen Kunstwerke und dem es reproduzierenden Spieler ein möglichst inniges Verhältnis bestehen muß. Denn so hoch man die subjektiven Rechte des Reproduzierenden einschätzen mag, seine wichtigste Aufgabe bleibt doch die Treue gegen das Kunstwerk. Der gewissenhafte Spieler, — das ist hier ganz dasselbe wie der künstlerisch ernste Musiker — muß also danach trachten, sich nach Möglichkeit mit dem Künstler und dem Werke, das er wiedergibt, vertraut zu machen. Das beste Mittel dazu ist die Kenntnis der Persönlichkeit des Künstlers und seiner Absicht. Die Musikgeschichte ist ihm zu beidem der nächstliegende Wegweiser.

Es kommt aber noch ein Umstand hinzu, der dem Musiker das Gewinnen eines historisch-psychologischen Verhältnisses zu den aufzuführenden Werken gebietet. Die Musik ist einerseits die konservativste aller Künste, andererseits ist sie mehr als alle anderen auf das jeweilige Gegenwartsempfinden angewiesen. Sie ist die konservativste Kunst einmal hinsichtlich ihrer Technik. Nur in langen Kämpfen hat die Musik ihre Ausdrucksmittel erworben. Von der Einstimmigkeit zur Mehrstimmigkeit, von der Entwicklung eines der Wesenheit der Menschenstimme nachgebildeten, jede einzelne Stimme als ein Individuum behandelnden polyphonen Satzes zur harmonischen Auffassung, in der zu einer beherrschenden Melodie aus der Fülle des gesamten Tonmaterials die bereichernde Ausmalung gewonnen wird, und von dieser Stufe aus wieder zu einer neuen, mehr geistigen Polyphonie, in der das einzelne thematische Motiv als Ausdrucksmittel für ein Geistiges verwertet wird, ist ein ungeheuer weiter Weg, der aber ohne alle Sprünge zurückgelegt wurde. Die die musikalische Fähigkeit eines Instrumentes oder der Singstimme ausnutzende Spielfreudigkeit, das nach gewissen Formen abzielende Schaffen auf der einen Seite und das jeden Ton und alle musikalische Form lediglich als ein Ausdrucksmittel seelischen Erlebens betrachtende „Dichten in Tönen" andererseits, liegt in zwei völlig getrennten Welten. Aber die musikalischen Mittel, die Technik der Musik, die hüben und drüben notwendig ist, zeigt das Bild einer eng verklammerten Kette, bei der kein Glied fehlt. Mag der Geist, aus dem heraus mit diesen Mitteln geschaltet wurde und wird, ein verschiedener sein; auf beiden Seiten ist mit gleichem Eifer und eigentlich auch auf

gleichen Wegen an der Bereicherung der Mittel des Handwerkszeuges, des musikalischen Materials gearbeitet worden. Es ist ein ganz wunderbarer, von keiner anderen Kunst gebotener Anblick, wie in der Musik von der einfachen Melodielinie aus allmählich die Erweiterung auf Vielstimmigkeit, wie die Verbindung von Instrument und Singstimme und dann wieder die Entwicklung der Instrumentalmusik als solcher langsam gewonnen und gemehrt wird; wie die Fähigkeiten der Instrumente gesteigert werden, wie mit einem Worte ein immer wachsendes Material vor den Komponisten angehäuft wird, mit dem er nun nach Belieben schalten kann. Es geht eigentlich nichts verloren in der Musik von allen diesen technischen Errungenschaften. Verhältnismäßig schnell kann der Folgende sich alles zu eigen machen, was seine Vorgänger erworben haben. Und dann geht er weiter und mehrt den Besitz. Nur der Geist, in dem er es tut, entscheidet; die Technik ist hier in einem Maße Schulsache, eroberungsfähig, wie in keiner anderen Kunst.

Ihren innersten Grund hat diese Tatsache darin, daß es keinen produktiven Musiker geben kann, der nicht gleichzeitig reproduzierender Künstler ist. Als Musiker, als Musikliebhaber genießt jeder die vor ihm geschaffene Musik. Er macht sie sich zu eigen, indem er sie spielt, zu seinem Genuß oder zum Studium. Den bildenden Künstler weist der gesunde Instinkt und der tüchtige Lehrer immer auf die eine Quelle der Natur. Die Musik dagegen ist von dem Augenblick an, wo sie Kunst wurde, von der Natur losgelöst. Die Natur, die Umwelt bietet keinerlei Vorbild für die Musik. Ihr Arbeitsmaterial ist auf rein geistigem Wege gewonen. So besteht die musikalische Welt aus der vorhandenen Musik der Welt, und der Unterschied zwischen den Schaffenden beruht nicht in einem verschiedenen Verhältnis zu einer außerhalb der Kunst liegenden Welt, sondern in der verschiedenen Art, diese eine gleiche musikalische Welt auszunutzen.

Wir haben für alle Betrachtung bildender Kunst — am klarsten ist es ja bei der Malerei — den einen großen Maßstab des Verhältnisses des betreffenden Künstlers zur Natur. Je ursprünglicher der Künstler ist, um so weiter führt die Betrachtung dieses Verhältnisses, um so weniger ist die Bewertung des Künstlers abhängig von seiner Stellung zu Vorgängern. Zu jener Natur aber, zu jener Umwelt, aus der dieser bildende Künstler schöpft, gewinnt jeder Mensch durch seine Sinne, mit denen er ja ebenso begabt

ist, wie der Künstler, ein Verhältnis. Auf der Art, wie sich unser Verhältnis zur Natur mit dem eines Künstlers deckt, wie es durch den Künstler das erfüllt sieht, was es selbst verlangt, aber sich nicht geben konnte, wie es dadurch gesteigert, bereichert wird, beruht unser Verhältnis zum Schaffen des bildenden Künstlers.

Bei der Musik fehlt dieses außerhalb der Kunst liegende Gebiet, zu dem der Künstler genau so wie der Empfänger sich das Verhältnis schaffen muß. Die Musik ist eine Welt für sich, mit ihren eigenen Mitteln, mit ihren eigenen Gesetzen. Diese musikalische Welt dient zu zwei grundverschiedenen Tätigkeiten, die ja niemals so scharf gesondert sind, wie es das Wort nun feststellen wird, wo aber doch die Grundeinstellung für alles Folgende ausschlaggebend ist. Man kann diese beiden Richtungen scheiden durch die Worte „Musik als tönend bewegte Form" und „Musik als Ausdruck". Die sinnliche Welt des Tones und der durch Ton und Rhythmus zu gestaltenden Form als Selbstzweck auf der einen Seite, auf der andern die Musik als Seelensprache, als reinstes und ausdrucksvollstes Mitteilungsmittel des menschlichen Innenlebens. Beide Wege führen zu unerschöpflichen Schönheiten, auf beiden können wir höchste Beglückung durch Kunst erleben.

Es ist leicht begreiflich, daß, wenn, wie es bei der musikalischen Form und Verwendungsfähigkeit des Tones der Fall ist, eine Welt so ganz aus sich heraus weiterentwickelt wird, jener *Konservativismus* entsteht, bei dem ein Folgendes nie richtig zu begreifen ist, ohne die Kenntnis des Vorangehenden, aus dem heraus es entwickelt worden ist. Es ist also leicht begreiflich, daß von mancher Seite die Musikgeschichte als die *Geschichte der musikalischen Form* angesehen und dargestellt wird.

Wie verträgt sich nun mit dieser Tatsache die andere von uns hervorgehobene, daß die Musik so ganz auf unser *Gegenwartsempfinden* angewiesen ist? Sie verträgt sich nicht nur damit, sondern ist dadurch bedingt, und zwar sowohl in sinnlicher wie in seelischer Hinsicht. Fürs *seelische* Leben braucht wohl nicht erst bewiesen zu werden, daß es in einem steten Wandel begriffen ist. Wir haben ja auch gegen jede alte Dichtung ein Gefühl der Fremde, denn wir denken, reden und fühlen anders, als die in ihr vorgeführten Menschen. Nur fällt es uns bei der Dichtung leicht, diese Unterschiede zu überwinden, weil so vieles andere gleich geblieben ist. Das Geschehen an sich verliert nichts an seiner Größe und Bedeutung und Spannkraft durch die verschiedene Art

es aufzufassen. Die Schönheit der Sprache, der Bilderreichtum des Dichters bleiben ungemindert bestehen; unter Umständen kann gerade das von uns Verschiedenartige einen besonderen Reiz ausüben, weil es geistig zu erfassen und zu genießen ist. Nun, der Musik *fehlt* dieses Geistige; sie drückt nur die seelische Empfindungswelt aus mit rein seelisch zu erfassenden Mitteln. Wenn unsere Seelen also nicht in Mitschwingung versetzt werden, so empfinden wir nichts, und es entsteht Leere.

Aber auch für die *sinnliche* Seite der Musik gilt diese Begrenztheit der Wirkung nach der Zeit. Die Geschichte des menschlichen Hörens ist ja naturgemäß am besten am Verhältnis zur Musik zu zeigen, weil diese die feinste Art des Hörens verlangt, wo wir ja sonst auch keinerlei Zeugnisse besitzen für die Art, wie man früher gehört hat. Es handelt sich dabei einerseits, wenn auch weniger, um die Schärfe des Hörens, d. h. die Fähigkeit, möglichst kleine Tonunterschiede wahrzunehmen, andererseits hauptsächlich um die Frage, was wird vom Ohr als Wohlklang empfunden. Hier haben wir nun die merkwürdige Tatsache, daß alle Bereicherung des musikalischen Materials zunächst als unangenehm, als häßlicher oder doch störender Lärm empfunden wurde. Eigentlich bietet nur die Periode des Gewinnens der Mehrstimmigkeit das gegenteilige Beispiel, insofern damals die Sehnsucht nach dieser Mehrstimmigkeit in der Welt so groß war, daß jedes Mittel, sie zu gewinnen, willkommen geheißen wurde. Freilich traten auch damals die musikalisch Gebildeten jeweils als Gegner der neuen Errungenschaft auf. Später aber ist das Bild immer dasselbe. Gegen einen Mozart, ja gegen Rossini sind genau so gut die Vorwürfe der Lärmmusik, der Dissonanzenhäufung erhoben worden, wie gegen Wagner und Richard Strauß. Gerade weil für die musikalische Tonwelt kein Vorbild in der Natur draußen ist, weil diese Tonwelt ganz für sich geschlossen ist, wird unser Verhältnis zu ihr lediglich durch das bestimmt, was in dieser Welt bereits errungen ist. *Unser Gehör muß gewöhnt werden, und zwar durch die Musik für Musik, andere Hilfsmittel gibt es da nicht.* Für eine neue Klangverbindung oder Klangfolge in der Musik können wir nur durch das Anhören dieser Klangverbindung ein Gefühl bekommen. Wenn in der Dichtung an die Stelle einer idealistischen Schilderung die realistische, später die naturalistische tritt, so bleibt für alle diese Fälle das Mittel der tatsächlichen Welt draußen zum Vergleich, zur Gewöhnung. Wenn

ein Musiker eine ganz neuartige Akkordverbindung aufstellt, so mutet er unseren Ohren etwas zu, was diese vorher niemals haben empfinden können, wofür sie sich nirgendwo anders einstellen können. Wir müssen uns eben einfach zuerst daran gewöhnen. Und wir gewöhnen uns daran, und zwar so sehr, daß dieses selbe zunächst so widerspenstige Gehör nach einiger Zeit das schön findet, was es vorher verurteilt hat; ja noch mehr, es vermißt diese neuartigen Klänge dort, wo sie nicht sind. Die frühere Musik „veraltet" für die Hörweise. Aus diesen Gründen gibt es nirgendwo mehr Einseitigkeit und Parteigeist als in der Musik. Das ist dann freilich kein gesunder Standpunkt. Je mehr das Reich der musikalischen Technik erweitert worden ist, um so schwieriger ist dessen volle Beherrschung. Nicht nur für den schöpferischen und ausübenden Musiker, sondern auch für den genießenden. Die vernünftige Kunstpolitik gebietet uns, dafür Sorge zu tragen, daß unser Genußvermögen und unsere Aufnahmefähigkeit für Musik möglichst vielseitig und umfassend seien.

Ich halte die Musikgeschichte für dazu berufen, gegenüber diesen besonderen Verhältnissen, wie die Musik sie darbietet, die richtige Einstellung beim ausübenden und empfangenden Musiker zu schaffen. Indem wir den Werdegang der Musik als Kunst darstellen, gewinnen wir ein tieferes Verhältnis zur musikalischen Form. Wir sehen, wie alles geworden ist, wie schwer es zumeist errungen wurde, wie so viel, was uns heute als bloße Form erscheint, einmal als Ausdruck gewonnen worden ist, sich also auch immer wieder zum Ausdruck beleben lassen muß. Dann ist es außerordentlich fesselnd, zu verfolgen, was die Künstler jeweils ausdrücken wollten, wie sie es taten, wie es von der Menschheit aufgenommen worden. Es wird uns auf diese Weise eine Fülle von Musik wieder lebendig werden, zu der wir sonst kein Verhältnis finden können. Viele der Probleme, die uns heute beschäftigen, sind an sich alt und nur immer wieder in neue Beleuchtung gerückt. Auch da finden wir uns leicht zurecht, wenn wir ihre Behandlung in früheren Zeiten verfolgen. Zu alledem kommen nun die großen Vorzüge, die jede Beschäftigung mit der Vergangenheit hat, wenn diese Vergangenheit uns das Ringen um ein Großes, das Werden und Schaffen bedeutender Persönlichkeiten zeigt. Für uns Deutsche kommt hinzu, daß unser ganzes Wesen in keiner anderen Kunst so reichen Ausdruck findet, wie in der Musik, daß deshalb auch das erste Wiedererwachen des geistigen und seelischen

Deutschtums nach der schweren Zeit des Dreißigjährigen Krieges in der Musik erfolgte.

Diese wesentlich erweiterte und tiefere Aufgabe, die eine Geschichte der Musik im Vergleich zur geschichtlichen Darstellung der Literatur oder bildenden Kunst zu erfüllen hat, beeinflußt natürlich in beträchtlichem Maße die Art der Darstellung. Der Geschichtschreiber der Musik kann als Leser seines Buches vor allem den Musiker im Auge haben, also eine genaue Vertrautheit mit der Harmonie- und Formlehre wenigstens der heutigen Musik voraussetzen. Er wird dann seine Aufgabe wesentlich darin erblicken, außer den rein geschichtlichen Geschehnissen vor allen Dingen die jeweilige Formenlehre darzulegen. Ihm kommt es des weiteren darauf an, möglichst ausgiebig zu zeigen, was und wie zu allen Zeiten gearbeitet worden ist.

Ich habe mich dagegen bei meiner „Geschichte der Musik" (Stuttgart, Muthsche Verlagsbuchhandlung, 2. Auflage) von vornherein auf den Standpunkt gestellt, daß es gelingen muß, die Geschichte der Musik ebensogut für jeden allgemein gebildeten Menschen verständlich darzustellen, wie die Geschichte der Literatur oder bildenden Kunst. Wenn die Musik neben der Religion die vielleicht tiefste Äußerung seelischen Lebens ist, wenn sie wie kaum eine andere Kunst jeweils von den breitesten Massen aufgenommen und genossen werden konnte, wenn sie, wenigstens in Deutschland, zu den meisten Zeiten mit dem gesamten Leben des Volkes inniger verwachsen war als eine andere Kunst, so kann auch die geschichtliche Darstellung dieser Musik nicht ein Geheimbuch für den Eingeweihten sein müssen. Vielmehr muß man jedem die jeweiligen Zustände, das Wollen und Können der Musik, ihre Stellung im Leben, ihr Verhältnis zum gesamten geistigen und künstlerischen Schaffen verständlich machen können. Meine „Geschichte der Musik" ist also in viel höherem Maße eine Kulturgeschichte der Musik bzw. eine geschichtliche Darstellung der Bedeutung der Musik für die menschliche Kultur, als eine reine Aufzählung und Würdigung des musikalischen Schaffens an sich.

Dann aber sagte ich mir aus jener doppelten Tatsache der geschlossenen konservativen Entwicklung der Musik einerseits, der Begrenztheit ihrer Wirkung auf das Gehörvermögen der Gegenwart andererseits, daß es auf zwei Dinge vor allem ankomme: einmal die große Entwicklungslinie scharf herauszubilden, andererseits immer den Zusammenhang mit der Gegenwart fest-

zuhalten, immer von dieser Gegenwart aus das frühere Wollen und nicht nur das frühere Vollbringen zu beleuchten. Daß daneben die großen Persönlichkeiten der Musikgeschichte kräftig hervorgehoben, in ihrem menschlichen und künstlerischen Ewigkeitswert dargestellt werden mußten, war für ein solches Volksbuch von vornherein geboten. Es steht mir nicht zu, zu beurteilen, ob mir meine Absichten zu erfüllen gelungen ist, wohl aber glaube ich, durch die vorangehenden Darlegungen gezeigt zu haben, daß diese Absichten auch in musikpolitischem Sinne berechtigt sind und daß die Musikpolitik ein solches Buch erheischt.

Gegen die musikalische Schundliteratur

Der fünfte musikpädagogische Kongreß (Ostern 1911 in Berlin) hatte den Kampf gegen die musikalische Schundliteratur zu einem seiner Hauptbehandlungspunkte erhoben. Neu ist hier nur das Stichwort, unter dem die Bewegung geordnet werden soll. Mir persönlich ist es nicht gerade lieb, daß das reichlich abgebrauchte Schlagwort Schundliteratur nun auch hier als Aushängeschild dienen soll. Aber wenn dadurch erreicht wird, daß die breitere Öffentlichkeit dieser so wichtigen Frage etwas höhere Aufmerksamkeit schenkt, so kommt es auf diese äußeren Dinge nicht an.

Gegen die musikalische Schundliteratur ist die ganze Tätigkeit des Musikpädagogischen Verbandes gerichtet. Denn das wirksamste Mittel zur Bekämpfung derselben liegt im besseren Unterricht, der die Musikliebhaber zu einem höheren Musikverständnis erzieht und sie zu so geschmackvollen Menschen heranbildet, daß sie an der Musik, die unter den oben genannten Begriff fällt, kein Gefallen mehr finden. Der direkte Kampf gegen die musikalische Schundliteratur ist viel schwieriger. Man hat den Ausdruck einfach von der Belletristik her übernommen; aber wenn es schon auf rein literarischem Gebiete nicht leicht ist, den Begriff der Schundliteratur genauer zu umgrenzen, so ist es auf musikalischem schier unmöglich. Alles, was das innere Wesen der Musik berührt, ist ja in verstandesmäßige Worte kaum zu bannen, wie das schon Schumann beklagte: „Die Wissenschaft schlägt mit Mathematik und Logik; der Dichtkunst gehört das entscheidende goldene Wort; andere Künste haben sich die Natur, von der sie die Formen geliehen, zur Schiedsrichterin gestellt — aber die Musik ist die Waise, deren Vater und Mutter keiner nennen kann."

Der Seminarmusiklehrer Penkert, der auf dem Kongreß den Vortrag über diese Frage hielt, bemühte sich, einige Kriterien für die Gattung der Schundmusik aufzustellen. Er mußte da meistens die technische Seite berühren, die Art der musikalischen Arbeit, während damit doch nur ein Teil der musikalischen Schundliteratur, und zwar zum großen Teil noch nicht einmal der schlimmste, getroffen wird, da die wesentliche Wirkung der Musik eine seelische,

gemütliche ist. Da ihr Tiefstes Aussprache eines solchen Seelischen und Gemütlichen darstellt, kann gerade für diese Ausdrucksmusik die formale Behandlung nicht ausschlaggebend sein. Wie schwierig aber ist es, scharf zu fassende Grundsätze darüber aufzustellen, was nun seelisch stark, rein, bedeutend, wahrhaft empfunden ist, und was bloß Mache ist. Ja, fühlen kann man das leicht. Aber wer fühlt es? — Der musikalisch gut Gebildete. Ihn stößt das Unkünstlerische, Falsche, Verlogene, das Gemachte instinktiv ab. An dem ungeheuren Erfolg aber, den diese Art von Musik beim breiten Publikum hat, sehen wir zu unserem Entsetzen, daß der Geschmack der weitesten Kreise doch offenbar ein ganz anderer ist.

Die Mittel, die man für die Schmutzliteratur und auch für den Schmutz im Bilde hat, versagen bei der Musik vollkommen. Es ist nicht mit nackten Tatsachen nachzuweisen, daß die allgemein übliche Operettenmusik durch und durch unsittlich, innerlich faul und verderbt ist. Man könnte es noch zu allererst nachweisen an den Texten. Es gibt keinen gebildeten Menschen, der sich nicht schämen müßte, an unseren großen Schlageroperetten Freude bezeugt zu haben, wenn man ihm ganz nüchtern, Wort für Wort, die Texte vorliest. Es gibt kein anständiges weibliches Wesen, das nicht erröten müßte, diese Lieder in den Mund zu nehmen, wenn es sich genau die Situationen vergegenwärtigte, in denen sie gesungen werden, an die Personen dächte, von denen sie gesungen werden, und auch die Worte sich überlegte, die sie spricht. Aber da kommt die Musik hinzu, die Musik, die in Wirklichkeit das Allergemeinste von dem Ganzen ist, und nimmt für die breite Masse den Charakter des Gemeinen weg. Sie tötet durch ihre sinnliche Melodik alle geistige Überlegung, alles verstandesmäßige Abwägen. Hat Beaumarchais vor anderthalb Jahrhunderten das Wort geprägt, daß „das, was zu dumm ist, gesagt zu werden, komponiert werde", so können wir heute noch hinzufügen, daß auch das, was man aus Gründen der Sittlichkeit oder auch nur des äußeren Anstandes nicht aussprechen darf, vertont willig hingenommen wird. Allerdings nicht nur auf dem Gebiet der musikalischen Schundliteratur, sondern auch dort, wo nach der Meinung mancher Leute das Hochland der Musik steht. Man denke an die den derbsten Stallgeruch ausduftenden Reden, die der Krautjunker von Lerchenau in Richard Strauß' „Rosenkavalier" halten darf.

Auch die mehr äußeren Verhältnisse liegen für die musikalische Schundliteratur ganz anders als für die rein literarische.

Vertriebsgewohnheiten, wie sie für die Hintertreppenliteratur, Kolportageromane, für die Detektiv-, Verbrecher- und Indianergeschichten bestehen, gibt es im Musikalienhandel nicht. Das Reizen mit verbotenen Früchten ist bei der Musik nicht üblich. Auch ist hier nicht die unreife Jugend der gefährdete Käufer, es sind nicht wie dort Schulkinder, die für einen oft auf Um- oder Irrwegen gewonnenen Groschen beim kleinen Buchhändler sich ein buntes Heftchen kaufen. Die musikalische Schundliteratur wird viel offener feilgehalten. Ihre ja auch sehr oft mit schreienden Umschlägen „geschmückten" Vertreter finden wir in den vornehmsten Salons als neueste Errungenschaft. Die musikalische Schundliteratur ist auch außerordentlich teuer. Unter einer Mark ist solch zwei Seiten langer Schlager der Saison kaum zu bekommen. Freilich ist das nur die eine Gattung. Die andere besteht aus den sogenannten Albums: Salon-Albums, Potpourris. Bei dieser Gruppe wirkt zur Verbreitung allerdings der verhältnismäßig geringe Preis und in noch erhöhtem Maße die hohe Rabattierung für den Sortimentsbuchhandel mit. Wir dürfen nicht vergessen, daß der Kleinhandel für Musik auf viel niedrigerer Stufe steht, als der Sortimentsbuchhandel. Von den wenigen großen Musikalienhandlungen einer Stadt abgesehen, herrscht da eine üble Winkeltreiberei. Zu den allerschlimmsten Machern gehören die Warenhäuser. Auch viele gewissenlose Musiklehrer erniedrigen sich zu Kolportagediensten für die elendeste Musikware.

Schon hier mag man erkennen, daß man musikalische Schundliteratur nicht eigentlich in Parallele stellen kann zu jener Literaturgruppe, die wir unter den Begriff Schundliteratur fassen, sondern mehr zu jener, die man als Familienblattlektüre abtut. Vor allen Dingen gilt das auch für die gesellschaftliche Stellung der musikalischen Schundliteratur. Man schämt sich ihrer nicht. Ihr Besitz ist gesellschaftlich zulässig. Deshalb erfährt die musikalische Schundliteratur auch eine öffentliche Unterstützung, wie sie der literarischen nie zuteil wird. Neun Zehntel von dem, was in Café- und Biergartenkonzerten aufgeführt wird, gehört zu dieser Gattung. Dazu kommen dann die mechanischen Musikinstrumente. Die Grammophone vor allen Dingen wirken als wahre Pest. Solch ein Ungeheuer wird von zartfühlenden Besitzern mit Vorliebe auf dem Balkon aufgestellt und grölt diese widerwärtigen Tingeltangelmelodien mit den ekelhaften Texten in die Umwelt hinein. Die Kinderohren schon werden damit vergiftet, die Kinderherzen mit.

Es wäre Heuchelei, wollte man nicht zugestehen, daß man selber seine Stunden hat, in denen man diesen den Sinnen schmeichelnden Weisen erliegt. Das ist an und für sich nicht schlimm. Eine weichliche Limonade und auch gelegentlich ein scharf paprizziertes Gulasch braucht den Gaumen nicht unempfindlich zu machen für gesunde Hausmannskost, noch für die wirklichen Delikatessen der Küche und des Kellers. Die Freude an der sinnlich einschmeichelnden Melodie, an dem leicht faßbaren prickelnden Rhythmus ist urmusikalisch und ist eigentlich die natürlichste menschliche Äußerung der Musikliebe. Der Fluch unserer heutigen Musikkultur liegt darin, daß unsere höhere Kunstmusik so selten dieses Verlangen befriedigt. Hier verschränken sich wieder Ursache und Wirkung. Komponisten, die künstlerisch ernst genommen sein wollen, betätigen sich kaum mehr in den einfachen Gattungen der Musik, weil das Publikum für diese ernstere Hausmusik fehlt, oder genauer, weil Musikverlag und Musikkritik nicht genügend für derartige Kompositionen arbeiten, um ihnen eine so große Verbreitung zu sichern, daß sie rein geschäftlich gegen die Schundliteratur aufkommen könnten. Die Musikliebhaberkreise auf der anderen Seite greifen, um ihr durchaus berechtigtes Verlangen nach einfacher, sinnfälliger Musik zu befriedigen, nach dem Vorhandenen und erhalten die musikalische Fabrikware von den Musikalienhändlern als gangbarsten Artikel dieses Gebietes angeboten.

Fassen wir zusammen: Anfang und Ende ist Hebung des musikalischen Geschmacks. Der besser gebildete musikalische Geschmack wird sich instinktiv von der wertlosen Musik abwenden und nach der guten greifen. Der gute musikalische Geschmack ist bei den meisten Menschen das Ergebnis einer guten musikalischen Erziehung. Hebung dieser Erziehung ist also das Wichtigste.

Aber man darf den Begriff der Erziehung nun nicht mißverstehen. So außerordentlich wichtige Hilfsmittel für diese musikalische Erziehung in den mehr geistigen Disziplinen des Musiklebens liegen — als da sind theoretische Kenntnisse, Ausbilden des Verständnisses für musikalische Formen, musikalische Ästhetik und vor allen Dingen Musikgeschichte —, der hauptsächlichste Erziehungsfaktor liegt in der Musik selbst. Das gilt gewiß für alle Künste, aber nirgendwo so sehr wie bei der Musik. Hier fehlen so ganz die Kriterien durch andere Lebensgebiete: es fehlt der Hinweis auf die Natur, der in der bildenden Kunst so wirksam ist, auf geistigen Inhalt, bedeutende Gedankenwelt, Kraft der Sprache, die für die

Dichtung leichter erkennbare Maßstäbe in die Hand gibt. Die Seele muß gebildet werden durch die seelischen Eindrücke, die von guter Musik ausgehen.

Des Rätsels Lösung heißt also: *Erzieht die Menschen durch gute Musik*, führt ihnen nur gute Musik zu, sorgt dafür, daß sie sich nur mit guter Musik beschäftigen, und alle Scheinkunst, alles falsche Gemächte wird ihnen von selber abstoßend erscheinen. Sie werden die musikalische Schundliteratur meiden, weil sie ihnen nicht mehr gefällt.

Es ist das erste Erfordernis aller Strategie, den Feldzugsplan aus den vorhandenen Verhältnissen herzuleiten. Da diese auf dem Gebiete der musikalischen Schundliteratur so ganz andere sind, als auf dem der literarischen, so muß auch in anderer Weise vorgegangen werden. Da mit Verstandesgründen auf diesem Gebiete so wenig auszurichten ist, muß die Kritik zurücktreten. Nicht das Schlechte bekämpfen ist die Hauptsache, sondern *für das Gute kämpfen*, dieses durchsetzen. Es ist nicht schwierig, einem Menschen mit einigermaßen genügender Schulbildung die geistige und formale Minderwertigkeit eines literarischen Schunderzeugnisses darzutun. Es ist auch nicht allzu schwierig, in der bildenden Kunst durch die Gegenüberstellung von gut und schlecht Eindruck zu machen. Auf musikalischem Gebiete wird bei nichtgebildeten Musikern beides fast immer versagen. Ich zweifle keinen Augenblick daran, daß man bei öffentlichen Vorträgen im großen und ganzen den Beifall der Anwesenden so würde lenken können, wie es dem Vortragenden gefällt. Aber wir wollen uns keiner Täuschung darüber hingeben, daß da recht viel Empfindungsheuchelei getrieben werden würde. Nein, der hier einzuschlagende Weg ist weit und mühsam. Für die Kämpfer. Jene, die wir zum Ziele führen wollen, dürfen eigentlich gar nichts davon merken, daß sie geführt werden.

Ich will mich aus dieser Überzeugung heraus auch nicht beschäftigen mit der Kritik der Mittel, die ich für wenig aussichtsreich halte, sondern lieber die Wege angeben, die nach meiner Überzeugung zum Ziele führen.

Über die Umgestaltung oder in vielen Fällen Neugestaltung der volkstümlichen Konzerte, über die Höherentwicklung unserer Sommergartenkonzerte, über die vielerlei bislang unbenutzten Gelegenheiten, gute Musik öffentlich zu Gehör zu bringen, so daß sie gewissermaßen mit dem Leben wieder verwächst, statt daß sie, wie jetzt, immer als etwas ganz Besonderes neben dem Leben steht

und erst umständlich aufgesucht werden muß, ist in den verschiedenen Abschnitten dieses Buches gesprochen. Hier kommt es mir mehr auf die Verbreitung der Musikliteratur an. Was Schule und Militär nach meinem Gefühl dafür tun könnten, ist schon gesagt. Auf einem anderen Gebiete haben wir bereits das gute Beispiel. Es ist das außerordentlich große Verdienst Dr. Paul Marsops, einen Weg gewiesen zu haben, auf dem man dem Volk im weitesten Sinne die Schätze der Musikliteratur zugänglich machen kann. Wer nicht trotz aller Not der Zeit sich ein Quentchen Optimismus der Beurteilung des Volkes gewahrt hat, der lasse überhaupt die Hände von allen solchen Bestrebungen. Wer aber glaubt, daß das innere Wesen des Volkes gesund genug ist, um allmählich doch in den Stand gesetzt werden zu können, Geschmack am Guten zu bekommen, der darf sich auch durch anfängliche Mißerfolge nicht irremachen lassen. Die musikalische Erziehung vollzieht ein jeder am wirksamsten in seinen vier Wänden, d. h. indem er musiziert. Wir haben das Sprichwort: „Sage mir, mit wem du umgehst, und ich sage dir, wer du bist." Gelingt es uns, einen Musikliebhaber dazu zu bringen, daß er mit den Großen und Edlen unserer Musik Umgang pflegt, so muß er durch diesen Umgang veredelt und für gute Musik gewonnen werden. Nur heißt es nun klug sein, den Umgang nicht überlegen aufdrängen, ihn aber auch ja nach Möglichkeit erleichtern. Schulmeisterei ist auf dem ganzen Gebiete ein Fluch. Erwachsene Leute lassen sich nicht mehr gern zurechtweisen. Und doch müssen sie gelenkt werden. Es gehört hier viel Klugheit und vor allen Dingen Taktgefühl dazu. Man muß die Leute so lenken, daß sie es nicht merken, daß sie der Meinung sind, sie hätten sich selber den Weg gesucht. Dr. Paul Marsop hat in München mit Unterstützung der Stadt die erste musikalische Volksbibliothek gegründet, und seither gilt ein Teil seiner durch ideale Hingebung vermehrten Kraft der Neugründung derartiger Bibliotheken an anderen Orten. In Berlin ist auf diese Weise die Bibliothek des Berliner Tonkünstlervereins in eine öffentliche musikalische Volksbibliothek umgewandelt worden. Stuttgart und Kassel besitzen bereits solche Bibliotheken. Dresden, Leipzig, Wien, Prag, Salzburg, Charlottenburg stehen vor der Eröffnung. Andere Städte werden bald folgen.

Ein großer Teil des Erfolges wird von den Leitern dieser Bibliotheken abhängen, von der Art, wie sie die Besucher schier unvermerkt auf das Gute hinzulenken wissen. In München, dessen

Bibliothek als Vorbild dienen kann, stehen dem Gründer vier Volksschullehrer und eine Lehrerin zur Seite. An zwei Wochentagen von sechs bis acht Uhr abends wird ausgeliehen. Der Wert des gegenwärtigen Besitzes beträgt etwa 33000 Mark. Über die Arbeitsperiode 1909/10 liegt wertvolles statistisches Material vor. Folgendes sind die Ausleihziffern: Klavierauszüge von Opern und Oratorien 2448, Klaviermusik zu zwei und vier Händen 1702, für Violine, Viola und Violoncello 1142, Kammermusik in Stimmen 382, ein- und zweistimmige Gesänge mit Klavierbegleitung 471, Partituren 267. An Büchern über Musik waren 425 ausgeliehen worden. Die einzelnen Komponisten stehen in folgenden Zahlen zueinander: Richard Wagner 943, Beethoven 503, Mozart 485, Brahms 223, Haydn 215, Schubert 200, Schumann 197, J. S. Bach 193, Liszt 141, Weber 121, Hugo Wolf 111, Mendelssohn 102, Chopin 85, Lortzing 76, Bruckner 70, Peter Cornelius 42, Spohr 40. Unter den Lebenden steht Richard Strauß mit 193 Nummern voran, Reger war mit 69, Pfitzner mit 53 vertreten. Italienische Tonsetzer brachten es auf 422, französische auf 220, skandinavische auf 179, russische auf 47 Ausleihungen.

Aus diesen Zahlen ließen sich vielerlei Folgerungen ziehen, wie dafür ja auch die äußeren Umstände sicher sehr maßgebend sind, als da sind: Konzertveranstaltungen, zu denen man sich besonders gut vorbereitete, dann die Preislage der Werke dieser Komponisten — man kann sich alte Meister verhältnismäßig leicht anschaffen, die neueren sind dagegen sehr teuer — und noch vieles andere mehr, das uns hier ablenken würde. Die Hauptsache ist, daß durch diesen einen Fall bewiesen ist, wieviel Verlangen nach guter Musik sich äußert, sobald es weiß, daß es befriedigt werden kann. Das sind doch alles erst Anfänge, und vor allen Dingen fehlt jetzt noch eine Jugendabteilung, die auch bald eröffnet werden wird. Die Münchener musikalische Volksbibliothek arbeitet unentgeltlich. Gegen eine jährliche Einschreibegebühr von 50 Pfg. kann sich jeder, der sich über seine Person ausweisen kann, die gewünschten Musikalien mit nach Hause nehmen. Eine besonders erfreuliche, für den Kenner nicht überraschende Tatsache ist, daß dadurch die Musikalienhändler keineswegs in ihrem Absatz geschmälert werden, vielmehr ist durch zahlreiche Fälle nachweisbar, daß die Entleiher jene Werke, die ihnen besonders zugesagt hatten, sich nachträglich durch Kauf erwarben.

Ferner brauchen wir nach meinem Gefühl vor allem ein

Schutzmittel für das Haus bei der Anschaffung von Musikalien. Ich kann mir beim besten Willen nicht denken, daß die Zahl jener Eltern, die ihren Kindern mit Bewußtsein für teures Geld schlechte Musikalien anschaffen, groß sein soll. Wenn es nun gelänge, ein Mittel zu finden, wodurch der Käufer gegen Minderwertigkeit gesichert würde, wodurch er im Gegenteil eine Gewähr für wertvolle Ware erhielte, müßten wir ein gutes Stück vorwärtskommen. Ich glaube, ein solches Mittel gefunden zu haben. Ich halte es für völlig aussichtslos, den Augiasstall der musikalischen Schundliteratur zu reinigen. Verzeichnisse wertloser Musik anzufertigen und diese gewissermaßen als Warnungszettel zu verbreiten, hat keinen Zweck. Von alledem abgesehen, wäre die zwangsweise Beschäftigung mit diesem Schunde für die Prüfenden nicht nur eine Qual, sondern auch eine üble Vergeudung ihrer kostbaren Zeit.

Ein anderes ist es, eine Art *Katalog der guten, empfehlenswerten Musik* anzufertigen. Freilich ist *nicht* dieser Katalog das eigentliche Ziel; er wäre nur ein beiläufiges Ergebnis, das vor allen Dingen in den Händen des Lehrers wertvolle Dienste leisten könnte.

Ich denke mir die Sache so: Der Musikpädagogische Verband, der, wie auch seine Gegner zugeben müssen, wenigstens den Ernst seiner Gesinnung bewährt hat und der, wie die Ereignisse gezeigt haben, sich in immer weiteren Kreisen gesteigerten Ansehens erfreut, gewinnt sich eine große Zahl gründlicher Musikkenner zu Mitarbeitern. Der Musikverlag wird benachrichtigt, daß der Musikpädagogische Verband eine *Prüfungsstelle für Unterrichts- und Unterhaltungsmusik* eingerichtet habe. An diese sind die neu erscheinenden Werke — man wird dabei auf die Erscheinungen der letzten Jahre zurückgreifen können — in mehreren Exemplaren einzureichen. Von dieser Zentralstelle aus werden die Musikalien den verschiedenen Beurteilern zur Begutachtung zugestellt. Ihre Urteile gelangen an die Verbandszentrale zurück. Diese Urteile gipfeln darin, ob das beurteilte Werk es verdient, in den vom Verband herausgegebenen Katalog der empfohlenen Musikalien aufgenommen zu werden. Ist das der Fall, so erhält der Verleger die Erlaubnis, diesen Musikalien ein als Schutzmarke eingetragenes Zeichen aufzudrucken, dessen Text besagt: „Aufgenommen in den Katalog des Musikpädagogischen Verbandes unter Nr. . . .". Daneben wird es möglich sein, in einzelnen Ver-

zeichnissen immer wieder auf diese Werke hinzuweisen, und wenn nicht von heute auf morgen, so wird doch in absehbarer Zeit diese Schutzmarke in weitesten Musikliebhaberkreisen bekannt werden.

Der Musikpädagogische Verband wird niemals den Anspruch erheben, daß nur die von ihm so ausgezeichneten Werke Empfehlung verdienen, aber er kann die Gewähr übernehmen, daß die so gekennzeichneten Werke wirklich empfehlenswert sind. Sache des Publikums ist es dann, sich dadurch gegen Schund zu schützen, daß es eben nur Werke mit dieser Marke annimmt.

Der Plan ist nicht so umständlich und weitschweifig, wie er manchem vielleicht erscheinen mag. Das System hat sich bereits bewährt, und zwar auch auf musikalischem Gebiet. Ich bin mit den Grundsätzen des Cäcilienvereins zur Pflege der katholischen Kirchenmusik durchaus nicht überall einverstanden und weiß, daß in dem von ihm herausgegebenen Vereinskatalog sich recht viel üble Beckmesserei breitmacht. Nichtsdestoweniger ist dieser Katalog für den Standpunkt, von dem aus er bearbeitet worden ist, eine ganz bedeutende Leistung, und, was für uns wichtiger ist: es ist heute erreicht, daß der Leiter des abgelegensten katholischen Dorfkirchenchores einfach keine Musikalien mehr annimmt, die nicht das Zeichen tragen, daß sie in den Katalog aufgenommen worden sind. In verhältnismäßig kurzer Zeit hat man sich daran gewöhnt, in diesem Zeichen einen zuverlässigen Wegweiser zu sehen.

An der Bereitwilligkeit des guten Musikverlages, an diesem Werke mitzuarbeiten, kann ich nach den persönlichen Äußerungen seiner bedeutendsten Vertreter nicht mehr zweifeln. Meinungsverschiedenheiten werden nicht ausbleiben, andererseits sind die Wege zum Ausgleich derselben nicht schwer zu finden. Der große Vereinskatalog wird neben dem Titel der aufgenommenen Musikalien auch die darüber abgegebenen Urteile verzeichnen, und es wird so ganz von selbst ein Wegweiser durch die Musikliteratur entstehen, der für die systematische Behandlung der einzelnen Gebiete die denkbar wertvollste Vorarbeit leisten wird.

Wo ein Wille ist, da ist auch ein Weg. Zumeist sind sogar der Wege mehrere. Wir wollen uns nicht lange damit aufhalten, über die bessere Gangbarkeit der verschiedenen Wege zu verhandeln, sondern vorwärtsgehen zur Tat. Es ist keine Zeit mehr zu verlieren, und jeder Tag wirklicher Arbeit bedeutet Gewinn.

Soziale Nöte im deutschen Musikleben

Der deutsche Dichter, der uns als Mensch und Mann am charakteristischsten und undermischtesten den Dichterberuf verkörpert, Friedrich Schiller, hat in einem seiner schönsten Gedichte verkündet, daß der Poet bei der Teilung der Erde zu spät gekommen sei. Er hat dabei auch gleichzeitig gesagt, was diesen Poeten für den Verlust der Erde zu entschädigen vermag. „Willst du in meinem Himmel mit mir leben — so oft du kommst, er soll dir offen sein." Gewiß, ein herrliches Entgelt ist dieses Verweilenkönnen in der Welt der Schönheit, ist diese Kraft sich heineinzuträumen, sich hinaufzuheben in Welten, die unabhängig sind von den Gesetzen und Qualen der Erde. Traurig wäre es um uns bestellt, wenn diese Fähigkeit, um geistiger und seelischer Güter willen auf materielle Vorteile zu verzichten, aus unserem Volke oder gar aus unserem Künstlertum schwände. Aber dieser Tatsache steht die andere ebenso unleugbare gegenüber, daß auch der Poet auf Erden leben muß, daß auch er den Bedingungen des Materiellen unterworfen ist. Und des weiteren haben wir auch die Tatsache in der Geschichte der Kunst und der Künstler unendlich oft bestätigt, daß diese materiellen Verhältnisse von entscheidender Bedeutung für das geistige und künstlerische Schaffen eines Menschen geworden sind und es täglich werden.

Diese soziale Frage im Leben der Künstler ist allgemein bekannt. Das Wort von der Tragödie des Künstlers ist so geläufig wie das vom Künstlerelend; all die Abstufungen von dem verständnisinnigen Lächeln des reichen Mäzens bis zur entrüsteten Verachtung des Tugendwächters für alle Bohême; das Bestaunen riesiger Künstlereinnahmen auf der einen Seite, das Mißtrauen in die Stetigkeit der Lebenseinkünfte eines Künstlers auf der andern; dann der tragische Konflikt, in den die künstlerische Natur sich fast immer gestellt sieht, wenn sie für den Broterwerb arbeiten muß — ich sage, alle diese sozialen Erscheinungen im Leben unserer Künstler

sind dem Allgemeinbewußtsein so vertraut geworden, daß sie kaum mehr näher beachtet werden.

Viel zu wenig bekannt ist es dagegen im breiten Publikum, daß die Musiker als Berufsstand einen ungemein schweren Daseinskampf führen. Nur wenn gelegentlich Musikerverbände zur Selbsthilfe greifen, um sich erträgliche Daseinsbedingungen zu erkämpfen und dadurch die „öffentliche Unterhaltung" oder das „Ansehen einer Stadt" „gefährdet" wird, pflegt die Öffentlichkeit ganz überrascht zu vernehmen, daß hier nicht alles so glänzend steht, wie allgemein angenommen wird. Während aber sonst den um anständige Daseinsbedingungen kämpfenden Berufskreisen allgemeines Mitgefühl entgegengebracht wird, ist hier alles „entrüstet". Und auf einmal besinnt sich dann der dickste Bierphilister, der in seinem ganzen Leben um aller Künste willen noch nicht eine einzige Maß Bier weniger getrunken hat, daß Beschäftigung mit Kunst ein „idealer" Beruf sei.

Ist schon die Notlage unserer Orchestermusiker, wo bei täglicher Beschäftigung ein monatliches Einkommen von 150 bis 200 Mark den oberen Durchschnitt darstellt, schwer genug, so gehören die Zustände der ganzen Unterhaltungsmusik in den Lokalen nach ökonomischer und, eng damit verbunden, sittlicher Hinsicht zu den dunkelsten Nachtseiten unseres sozialen Lebens. Hier muß dringend Wandel geschaffen werden, und nach meiner festen Überzeugung ist das nur möglich, wenn sich in weitesten Kreisen des Volkes die Kenntnis dieser Zustände verbreitet, wonach dann die allgemeine Unterstützung jener Bestrebungen, die auf Besserung dieser Verhältnisse abzielen, nicht ausbleiben wird. Den Schutzverbänden der Musiker aber wäre anzuraten, ihre Tätigkeit nicht so einseitig auf die Beseitigung der Militärmusiker-Konkurrenz zu richten, da mit der Vermehrung der musikalischen Tätigkeit noch lange nicht eine absolute Höherbewertung derselben einzutreten braucht. Auf diese aber kommt es vor allem an. — Dem breiten Publikum muß vor allem die Erkenntnis geweckt werden, wie sehr das Gesamtbild unseres Musiklebens von diesen sozialen Mächten beeinflußt wird. In den letzten Jahren haben etliche Erscheinungen einen so schroffen Charakter angenommen, daß, wer sehen will, kaum mehr verkennen kann, wie sehr z. B. unser Konzertwesen einem industriellen Spekulantentum verfallen ist.

Es ist noch nicht lange her, daß jeder Virtuose allein den Kampf mit der Welt aufnehmen mußte. Was ihm an Hilfe zuteil werden

konnte, lag bei den Konzertverbänden der einzelnen Städte, die den Künstler zu Mitwirkung heranzogen, lag andererseits in der Vorbereitung von Konzerten durch Musikalienhandlungen oder durch ein besonderes Komitee, das den Verkauf der Karten, die Besorgung des Saales usw. in die Hand nahm. Die letztere entspricht der zur Zeit unserer Klassiker allgemein üblichen Weise der Veröffentlichung von Werken auf dem Wege der Subskription. Diese Art kann leicht etwas unangenehm Gönnerhaftes bekommen, scheint mir aber auch heute noch der sicherste Weg, auf dem man dazu gelangen könnte, an kleinen Orten, in Landstädtchen u. dgl. gute Konzerte zu ermöglichen und auf diese Weise jene Dezentralisation unseres Musiklebens herbeizuführen, die eine der wichtigsten künstlersich-sozialen Aufgaben unserer Zeit darstellt.

Die Steigerung der Verkehrsmittel hat dann auf seiten der Virtuosen eine Tätigkeit ermöglicht, an die man früher gar nicht denken konnte. Bei den damaligen Fahrten mit den Postwagen, den vielen damit verbundenen Zufälligkeiten war eine Konzerttournee im heutigen Sinne ganz ausgeschlossen. Man mag auch die höchsten Tätigkeitsentwicklungen eines Liszt heranziehen, so bleiben sie noch unabsehbar zurück hinter einem Verhältnis, wie es sich z. B. für den kurz vor Beginn einer Saison plötzlich verstorbenen Alfred Reisenauer offenbarte, bei dem sich in einer genaueren Prüfung ergab, daß er von Ende September bis Mitte April keinen Tag mehr frei hatte. Wohin wir in dieser Hinsicht noch kommen können, bezeugt die aus einer sächsischen Stadt gemeldete Tatsache, daß eine sehr beliebte Sängerin — hier war es allerdings eine Brettldiva — mit Hilfe des Automobils am gleichen Tage an fünf verschiedenen Stellen aufgetreten ist. Hier hätten wir also einen Industrialismus der Künstler, für den sich viel zahlreichere Beispiele aufbringen ließen, als man wohl im allgemeinen glauben möchte. Wir haben sehr viele Opernkräfte, selbst an ersten Instituten, oder auch gerade da, die jeden freien Spieltag zu irgendeiner Gastspielreise oder einem Auftreten in Konzert oder Privatgesellschaften benutzen, wie überhaupt das Auftreten in Privatgesellschaften für viele hervorragende Künstler eine Haupterwerbsquelle bedeutet. (Eine sehr bekannte Koloratursängerin nahm für alle Abende, an denen sie „nur" den Waldvogel im „Siegfried" zu singen hatte, noch eine weitere Verpflichtung für den doch einmal „angebrochenen" Abend an.) Wie schädlich diese Überspannung der Kräfte wirken muß, mag man sich leicht sagen, wenn man bedenkt, daß dieses Auf-

treten in Privathäusern doch erst gegen Mitternacht erfolgen kann, nach Abschluß des eigentlichen Berufsdienstes. Die Nervenüberreizung so vieler heutiger Künstler, der rasche Stimmenverbrauch hat in dieser übertriebenen Ausnützung der Kräfte oft die stärkste Ursache. Über diesen kapitalistischen Zug in unserer Künstlerwelt hat schon vor einigen Jahren Eugen d'Albert bewegliche Klage geführt, wozu er, der das Beispiel einer sehr strengen Selbstzucht und eines freiwillig geleisteten Verzichtes auf die größeren Virtuosen-Einnahmen zugunsten der ihm höher erscheinenden produktiven Tätigkeit gibt, vollauf das Recht hat. Er beklagte diese Entwicklung hauptsächlich im Interesse der künstlerischen Jugend, die nicht rasch genug herauskommen könne und es zumeist an der nötigen Ausbildung fehlen lasse. Wieviel Elend das in geistiger, aber auch in kunsttechnischer Hinsicht (rascher Stimmenverbrauch z. B.) hat, ist kaum abzusehen.

Aber den stark kapitalistisch-industriellen Zug hat unser Konzertleben doch hauptsächlich durch die nichtkünstlerischen Kräfte erhalten. Hier wurde die „Teilung der Erde", wie sie Schiller kündete, „fruchtbar" gemacht. Der Künstler wurde offiziell als der in allen praktischen Lebensfragen unzulängliche Mensch genommen, und die Praktiker des Lebens traten nun an ihn heran, um ihm die „Sorge" dafür abzunehmen, auf daß er lediglich seiner künstlerischen Tätigkeit leben könne. Auf diese Weise hat sich das Konzertagentenwesen entwickelt. Ein übernervöser, außerordentlich reizbarer und aus innerer Notwendigkeit zu hastiger Tätigkeit gelangter Künstler, Hans von Bülow, gewann einen Sekretär, der für ihn alles Geschäftliche besorgte. Dazu gehört nicht bloß das Pekuniäre, sondern auch viel mit dem Künstlerischen in enger Berührung Stehendes: z. B. Besorgung eines geeigneten Saales, eines guten Instrumentes, Überprüfung der Programme wegen Zusammenfalls gleicher Stücke, dann natürlich genaue Überwachung wegen der Zeit u. dgl. m. Aus dem vorzüglichen Sekretär und Geschäftsverwalter Bülows, Hermann Wolff, ist die erste weltumspannende Konzertagentur geworden. Aus dem untergeordneten Gehilfen eines Künstlers hat sich eine unser Konzertleben in kaum zu ahnender Weise beherrschende Macht entwickelt, bei der die Künstler Hilfe suchen. Ich will hier im einzelnen keine Beschuldigungen erheben. (In der „Deutschen Musiker-Zeitung" 1908, Nr. 8, ist ein scharfer Angriff zu lesen.) Es geht die Legende, daß Hermann Wolff Anfängern das Auftreten im Konzertsaal sogar abgeraten habe; ob mit Erfolg, ist eine andere Frage.

Tatsache ist, daß durch diese Konzertdirektion ein Konzertbetrieb organisiert worden ist, der es fertiggebracht hat, daß an jedem Abend soundso viele Solistenkonzerte stattfinden, für die die Öffentlichkeit überhaupt gar keine Teilnahme haben kann. Tatsache ist, daß das Konzert — zumeist die Konzerte — in Berlin den Musikbeflissenen als Notwendigkeit hingestellt werden, so daß die Künstler diese Konzerte mit dem ganz festen Bewußtsein unternehmen, daß dieses Konzert eine größere, vom Konzertgeber allein aufzubringende Summe verschlingen würde (mindestens 400 Mark, für Konzerte mit Orchester wenigstens 2000 Mark); daß dieses Konzert lediglich den Zweck haben sollte, Kritik zu bekommen. Das Geschäft war so lukrativ — man hat öffentlich den jährlichen Reingewinn der Konzertdirektion Wolff auf 200 000 Mark beziffert —, daß noch zahlreiche andere Konzertdirektionen entstanden.

Welche Macht besitzt die Konzertdirektion und wie nützt sie diese aus?

Der obenerwähnte Aufsatz der „Deutschen Musiker-Zeitung" beantwortet die Frage in folgenden Sätzen, zu deren Verständnis vorauszuschicken ist, daß das „Opfer" der Berliner Konzerte von der Konzertdirektion dadurch vergolten werden soll, daß sie dem ihr sich anvertrauenden Künstler Engagements in der Provinz in Aussicht stellt. „In erster Linie hat erwähnte Firma einen großen Abnehmerkreis ihrer Künstler in den Konzertvorständen, die lediglich aus Bequemlichkeit und Gewohnheit ihren Bedarf an genannter Stelle zu decken pflegen, wie sie selbst gelegentlich der Tonkünstlerversammlungen zu wiederholten Malen verlauten ließen. Ferner erfährt der Künstler niemals etwas von schwebenden Engagements, sondern stets erst die vollendete Tatsache. Er ist also völlig der Willkür der Leiter dieses Hauses preisgegeben. Daraus ergibt sich, daß das Engagement eines Künstlers hinfällig werden kann, sobald dieser die Unlust oder den Zorn der Machthaber erweckt hat, ohne daß ihr Klient jemals erfährt, wer ihn als Solist gewünscht, aber nicht erhalten hat. Das ist die furchtbare Geißel, die diese ‚Vertreter der Interessen' schwingen, und der sich das Künstlertum beugen muß, ob es will oder nicht."

Natürlich herrscht in weiten Künstlerkreisen heftige Erbitterung über diese kostspielige „Vertretung ihrer Interessen". „Aber die Angst um die Zukunft, das Bestreben, jeden Eklat zu vermeiden, um nicht den Zorn des Machthabers zu entfachen und damit die eigene Existenz aufs Spiel zu setzen, hindert die Mehrzahl der

Künstler, ihrer Unzufriedenheit Ausdruck zu verleihen. Die Wenigen, die sich an der Sonne der Gnade wärmen und ihre Taschen füllen, sind zu zählen. Alle anderen leben in einer ihrer und unseres Zeitalters unwürdigen Knechtschaft und ziehen durch ihr Beispiel ein Proletariat groß, das die Konzertsäle überflutet und das Interesse für derartige Veranstaltungen bei dem zahlenden Publikum auf Jahre und Zeiten hinaus lahmlegt. Leider fehlt den Künstlern aus obigen Gründen der Mut, diesen Zuständen energisch zu Leibe zu gehen. Selbst das Philharmonische Orchester, das sich eine freie Genossenschaft mit eigener Verwaltung nennt, ist unfrei und zaghaft, weil es von der Gnade des Hauses Wolff abzuhängen meint. Und das ist der Kardinalfehler bei allen denen, die sich lossagen könnten, deren Ruf so bedeutend ist, daß ihnen von allen Seiten Engagementsanträge in Hülle und Fülle zugehen würden. Sie bleiben aus Bequemlichkeit bei der alten Institution und unterstützen damit das despotische Regime."

In der Tat ist der Umstand, daß die „berühmten" Künstler großen Nutzen von den Konzertdirektionen haben, die schwerste Hemmung gegen die Besserung der Lage. Für eine solche erscheint als der natürlichste Weg der Zusammenschluß der Künstler zu einem Zweckverband. „Unsere deutschen konzertierenden Künstler müßten es als Ehrensache betrachten, Front zu machen gegen dieses System, das Not, Verzweiflung und Elend über viele ihrer Berufsgenossen gebracht hat, und sich einmütig zusammenschließen zu einem Schutz- und Trutzbündnis gegen alle Widerwärtigkeiten ihres Berufes. Die Gründung einer Art Genossenschaft konzertierender Künstler, verbunden mit einer Pensionsanstalt und Zentralstelle für Engagementsvermittelung ist der Weg, der zur Freiheit und zum Erfolg führt. Die Künstler sollten zusammentreten und aus ihrer Mitte eine Kommission wählen. Es würden sich gewiß juristische und kaufmännische Autoritäten bereitfinden lassen, die Künstler in ihren Bestrebungen zu unterstützen. Es dürfte nicht schwer fallen, auch die Konzertvorstände als Mitglieder dieser Genossenschaft zu gewinnen, wenn die Leitung des Unternehmens ihnen die Garantie bieten kann, in jeder Weise ihren Wünschen entgegenzukommen und ihren Ansprüchen zu genügen. Alle großen Korporationen, Orchester- und Chorvereinigungen von Ruf würden sicher nach und nach dieser Genossenschaft beitreten. Um schließlich der Überproduktion in den Konzertsälen energisch steuern zu können, würden sich im Lauf der Zeit auch Mittel und Wege finden lassen."

Da es den deutschen Komponisten gelungen ist, aller Gegnerschaft zum Trotz die „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht" durchzusetzen, braucht auch die Hoffnung auf einen Zusammenschluß der reproduzierenden Künstler nicht bloß ein schöner Traum zu bleiben.

Inzwischen aber haben die allgemeinen Verhältnisse in den Gesamtzuständen wichtige Verschiebungen zuwege gebracht.

Durch die Betriebsamkeit der Konzertdirektionen ist die Zahl der Konzerte in so außerordentlichem Maße gewachsen, daß die Bauspekulation auf diesem Gebiete einsetzte. Allerorten sind neue Konzertsäle entstanden; Berlin allein hat seit 1900 sieben neue Konzertsäle erhalten. Es gibt jetzt eine Konkurrenz der Konzertdirektionen, die zwei Richtungen annehmen kann: das Abjagen anerkannter Kräfte und die billigere Arbeit für Anfänger. Desgleichen gibt es eine Konkurrenz der Säle. Von diesem Wandel der Dinge müßten eigentlich die Konzertgeber den Gewinn haben. Aber nun stellt sich das ein, was längst hätte kommen müssen: es streikt die Kritik. Das Publikum streikt schon lange. Es ist ein offenes Geheimnis, daß die Konzertdirektionen vielfach die größten Schwierigkeiten haben, um die Freibilletts anzubringen.

Viel folgenschwerer ist der Streik der Kritik. So unangenehm es einem Künstler sein mag, vor leeren Bänken zu spielen — mit Einnahmen pflegt er ja aber für sein Berliner Konzert sowieso nicht zu rechnen —, wenn nur die Kritik nicht versagt. Erhielt er diese kritische Stimme, so war also eigentlich der Zweck seines Auftretens erfüllt. Ich habe diese Einstellung der Kritik seit Jahren bekämpft. Es kann keinesfalls Aufgabe der Kritik sein, Künstlern Zeugnisse zu geben. Der Kritiker steht nicht in Diensten der Künstler, sondern der Kunst. Er ist Kulturwärter; er hat die doppelte Aufgabe: das Volk zur Kunst hinaufzuleiten und die Kunst zum Volke zu bringen. Aus diesem Verhältnis zum Volke ergibt sich sein Verhältnis zur Tätigkeit des Künstlers. Er hat diese künstlerische Tätigkeit einzuschätzen nach den ihr innewohnenden Kultur- und Kunstwerten. Stellt er sich auf diesen Standpunkt zu den Erscheinungen unseres Musiklebens, so fallen vier Fünftel aller Solistenkonzerte außerhalb des Bereichs des zu Besprechenden. Denn hier hat bereits der Rahmen des Ganzen die höchste Bedeutung. Schon die Tatsache, daß zu viele Konzerte sind, verpflichtet den Kritiker, die nach diesem Stand überflüssigen überhaupt nicht zu beachten.

Jahrelang hat der größte Teil der Berliner Musikkritik im

Gegensatz zu dieser natürlichen Pflicht ihre Stellung als Referententum aufgefaßt: Man erstattete Bericht über alles, was geschah. Jetzt endlich hat die wachsende Zahl der Konzertsäle, das Auseinanderliegen derselben es mit sich gebracht, daß auch jenen Zeitungen, die über zwei, ja drei Kritiker verfügen, die Berichterstattung über alle Ereignisse unmöglich geworden ist. Es hat natürlich auch diese Seite journalistischer Tätigkeit einen finanziellen Untergrund. Auch die Zeitungen sind von industriellen Erwägungen abhängig. Wenn der Stoff und die Anzeigen den Aufwand an Papier und an Honoraren für die journalistische Arbeit nicht mehr lohnen, erfolgt hier ganz von selbst die Einschränkung. Sobald man aber nur erst die Berechtigung des Grundsatzes der Auswahl anerkannt hat, beginnt jene Einstellung der Kritik, auf der die künstlerische Stellungnahme genommen werden muß. Es wird eben nur das Wichtige besprochen. Im gleichen Augenblick fällt der Hauptreiz für jene vielen Konzertgeber weg, die nur Kritikstimmen sammeln wollen, um auf Grund derselben anderwärts eine Tätigkeit zu suchen. Ich meine, wir ständen da gerade im Übergang dieser Entwicklung. Sie wird sicher noch beschleunigt werden, wenn der „Musikpädagogische Verband" erst erreicht hat, daß auf einem anderen Wege, als dem des öffentlichen Auftretens im Konzert, ein allgemein anzuerkennender Befähigungsnachweis für die pädagogische Musiktätigkeit erbracht werden kann*).

Diese Entlastung unseres Musiklebens ist die nächste und am leichtesten zu verwirklichende Forderung. Viel schwerer ist die Bekämpfung des schlimmsten Feindes, eben des Konzertagententums. Die „Neue Musikzeitung" brachte 1908 einen anonymen Aufsatz „Das Ende der Schreckensherrschaft", aus dem ich den einleitenden

*) Das ist freilich nur die eine Richtung, nach der die Einschränkung der Kritik erfolgen kann. Es gibt auch eine, die eine Verschlimmerung des heutigen Zustandes bedeuten würde: wenn nämlich der Inseratenchef für die Auswahl der Besprechungen maßgebend ist. Das ist vielfach in weit höherem Maße der Fall, als Uneingeweihte glauben mögen. In Künstlerkreisen ist die Anschauung fast allgemein, daß ihnen die Anzeige in der Zeitung ein Anrecht auf Kritik gebe. Es liegen mir Briefe der Anzeigenabteilungen auch großer Zeitungen vor, in denen für die Anzeige auch Kritik gewährleistet wird. Die gegenteilige Drohung wird zwar nicht offen ausgesprochen, ist aber zwischen den Zeilen zu lesen. Auf keinem andern künstlerischen Gebiete sieht sich der Künstler als einzelner so sehr gezwungen, seine Dienste oder sein Können öffentlich anzubieten, wie es der Musiker nötig hat, der ein Konzert anzeigt. So ist es denn auch leicht erklärlich, daß diese Verbindung von Kunst und Geschäft ihre Schatten auf das ganze öffentliche Wirken der Musiker wirft.

Abschnitt hier abdrucke: „Die Anstöße mehren sich von Jahr zu Jahr, die Armee der enttäuschten, aber mittellosen Begabten wird immer größer und entschlossener; sie muß bei mutigem und energischem Vorgehen eine Bresche in die Ringmauer legen! Es ist ja durchaus nicht nötig, die Managers ganz von der Bildfläche verschwinden zu lassen; wohl aber soll ihre dünkelhafte Macht gebrochen und sie zu der Erkenntnis gebracht werden, daß sie der Künstler wegen da sind, nicht umgekehrt. Sie sollen dem Künstler als beratende, vermittelnde Instanzen zur Hand gehen, nicht aber mit diktatorischer Willkür auf ihnen herumtreten und sich aus ihrer Haut Riemen schneiden, sie zu peitschen. . . . Im ganzen läuft die Misere wieder auf die träge Gutmütigkeit des Künstlertums und die Macht des Kapitals hinaus. Im Anfange war der Manager in der Tat das, was sein Name besagt: ein Vermittler zwischen Angebot und Nachfrage; er bezog dafür gleich dem ehrlichen Makler der Börse seine Provision. Allein die Vermittlung machte ihn bekannt mit den Wünschen der Nachfragenden und den Schwächen des Anbietenden. Unter geschickter Ausnutzung beider arbeitete er sich bei gutem Gewinn herauf über den Künstler und die Konzertgesellschaften; er machte sie von sich und seiner ‚Autorität' abhängig, seine Empfehlung entscheidet in rein künstlerischen Fragen über Qualitäten, für deren Wertbemessung die Kenntnisse eines gediegenen Fachmannes, in diesem Falle mithin eines exquisiten Musikers und musikalischen Ästhetikers, notwendig sind. Nun sehe man sich einmal vom Standpunkte solch unerläßlich notwendiger Vorbedingung unsere Konzertdirektionen und Agenturen an. Die allerwenigsten zählen zu ihren Firmenmitgliedern einen künstlerischen Beirat, die meisten sind Geschäftsleute alltäglichsten Kalibers, Provisions- und Spekulations-Menschen, Börsianer und Zinseszinsrechner, die nur beim Umsatz der Kunstleistung in klingende Münze in Betracht kommen, im übrigen aber Techniker und Routiniers äußerlichster Art sind. Das ist alles kein Geheimnis und die Herren selbst machen kaum irgendwelchen Hehl daraus. Warum soll der, welcher bislang in Buxkins, Wein oder Spirituosen reiste, diese etwas materiellen Artikel nicht gegen künstlerische eintauschen? Weshalb kann ein Grundstücks- und Hypotheken-Vermittler nicht ebensogut vom Trödel mit Sängern, Pianisten, Geigern leben? Wer bei dem Vermittlungsgeschäft die fetteste Provision abwirft, ist bevorzugtes Objekt."

Was ist nun zu tun? Der Dürerbund macht in seinem Rundschreiben: „Wider die Konzertagenten" folgenden Vorschlag: „Die ton-

angebenden Musiker großer Städte bilden Künstlergenossenschaften zum Zweck der Künstlervertretung und treten miteinander in enge Verbindung, um Arbeitsausschüsse zu schaffen. Und zwar je einen für Nord- wie für Süddeutschland, am besten auch einen für Mitteldeutschland. Dies ist deshalb notwendig, weil ein einziges Zentrum entlegene Orte nicht so leicht bedienen könnte, und auch aus anderen Gründen. Es versteht sich so gut wie bei den Kunstausstellungen von selbst, daß eine solche Künstlervertretung keine Künstler vertritt, die dieses Namens nicht würdig sind. Hier springt sofort der ideelle Vorteil einer derartigen Vertretung in die Augen. Es wird jedem Künstler sofort zur Empfehlung gereichen, wenn er von einem Künstlerausschuß vertreten wird, der untüchtige Elemente ausschließt. Einer solchen Vertretung wird es vor allem endlich möglich sein, jungen und unbemittelten, aber tüchtigen und vielversprechenden Künstlern den schweren Weg in die Öffentlichkeit bahnen zu helfen. Ferner wäre, zum ersten Male, die Möglichkeit gegeben, dem Nichtkünstlertum in entschiedener Weise entgegenzutreten. Welche Unmenge durchaus wertloser Solistenkonzerte bietet die Konzertsaison einer jeden großen Stadt! Sie rühren alle daher, daß jeder, der einem Agenten den Saal abmietet, Konzerte geben kann. Aber so allgemein hierüber die Klagen sind, so selten denkt man daran, daß den größten Teil der Schuld die Agenten tragen, weil sie jedem Zahlenden die Veranstaltung von Konzerten kinderleicht machen. Was wäre der Erfolg einer ‚Künstlervertretung'? Die Zahl der Konzerte würde sich verringern, ihr Wert steigen.

„Auch eine Frage, die in großen Städten für die Tages- und Musikzeitungen, für die Referenten und für das Publikum geradezu brennend geworden ist, würde dadurch eine sehr einfache Lösung finden. Es könnte ja jedem unbenommen sein, Konzerte zu geben, ohne daß er der Künstlervertretung angehört, wie es Ausstellungen der Zurückgewiesenen gibt — aber mit gleichen Folgen. Weiter: Konzert- und Theateranstalten, die Künstler engagieren, hätten von andern Künstlern die Bürgschaft, wirklich tüchtige Kräfte zu erhalten, solche, die ihnen keine Enttäuschungen bereiten. Es sei an Gastspiele auf Engagements an Operntheatern erinnert. Wie oft sind diese derart minderwertig, daß der ganze Theaterabend in Frage gestellt wird und von einem Engagement auch nicht die Rede sein kann! Wer die Verhältnisse kennt, weiß, daß es sich dann um Empfehlungen von Agenten handelte, die dabei ihre Geschäfte

machen. All dies nur zur Andeutung, um zu zeigen, worin die Hauptvorteile einer künstlerisch geleiteten Vertretung beruhen würden. ...Die rein geschäftlichen Arbeiten müßten wie bisher und wie bei den Kunstausstellungen kaufmännischen Leitern anvertraut werden. Die die Künstler vertretenden Musiker müßten einzig die Aufsicht führen und über die Aufnahme sich anmeldender Künstler entscheiden, die, wenn sie noch unbekannt sind, Proben ihrer Kunst abzulegen hätten usw."

Ich halte diesen Weg für ungangbar. Er ist nicht nur viel zu umständlich, sondern scheint mir vor allem in dem einen Punkte, daß nunmehr die Konzertierenden sich erst noch einer Prüfung vor den von den „tonangebenden Musikern großer Städte" gebildeten Künstlergenossenschaften zu unterziehen hätten, geradezu verhängnisvoll. O nein, wir wollen unser öffentliches Kunstleben nicht noch unter mehr Zwangsschrauben stellen, als es schon ist. Wenn ein Kunstjünger seine Studien gemacht hat, sei es an einem Konservatorium, sei es bei einem einzelnen Meister, und er glaubt vor die Öffentlichkeit treten zu können, so lasse man ihn das ruhig tun und sehe zu, ob er Erfolg gewinnt oder nicht. Es werden ja auch die Konservatorien, hauptsächlich dank dem Einschreiten des Musikpädagogischen Verbandes, immer strenger; sie erteilen ihrerseits Abgangszeugnisse. Aber schließlich werden solche Zeugnisse ja auch niemals mehr beweisen, als daß der Betreffende sein Handwerk gelernt hat. Außerdem wird man die Lehrbefähigung bezeugen können. Ob aber einer als Künstler der Öffentlichkeit etwas zu geben hat, das ist eine ganz andere Frage, die weder vom Prüfungsausschuß am Konservatorium, noch auch von einer Künstlervertretung entschieden werden kann. Der Hinweis auf die Ausstellungsjury zeugt nicht für, sondern gegen die Sache. Alle diese Ausstellungsjurys haben nicht verhindert, daß auf unseren großen Ausstellungen eine Fülle wertloses Zeug ist, daß umgekehrt viel Wertvolles zurückgewiesen wird. Außerdem steht für die bildende Kunst durch die große Möglichkeit der Privatausstellungen noch eine Masse anderer Wege offen, vor das Publikum und vor die öffentliche Kritik zu kommen, die dem Konzertgeber fehlen. Also von Einschränkungen wollen wir hier nichts wissen, ganz abgesehen davon, daß da die ersten Grundlagen geschaffen wären für eine Masse von Zank der Künstler untereinander, von dem wieder niemand mehr Gewinn haben würde, als gerade der Konzertagent. Es ist schon vollkommen genug erreicht, wenn die Künstler

nicht ausgebeutet werden, d. h. wenn man ihnen ihr erstes Auftreten nicht zu teuer macht, wenn man dann den Eindruck, den sie bei der Kritik erweckt haben, sorgsam registriert und ohne persönliche Begünstigung diese öffentliche Kritik den Konzertinstituten zugängig macht, so daß diese danach wählen können. Man kann so tief eingerissene Schäden, wie das Übermaß unseres heutigen Konzertangebots, nicht von einem Tag auf den andern heilen. Ganz von selbst wird sich die Fülle der Konzerte vermindern, wenn die Antreiber dazu fehlen, also die heutigen Konzertagenten; wenn ferner für jene vielen, die lediglich für ihre Unterrichtszwecke Kritiken haben wollen, die auf diesem Gebiete völlig ausreichenden Zeugnisse des Musikpädagogischen Verbandes oder erst recht die zu erstrebenden staatlichen Zeugnisse als überall gültige Befähigungsnachweise bekannt sind.

Nach meinem Gefühl muß die Neuordnung der Verhältnisse möglichst an das Vorhandene anschließen. Das Konzertagentenwesen hätte nicht diese ungeheure Ausdehnung und diese riesige Bedeutung gewonnen, wenn nicht sehr viel Gutes daran wäre. Der Hauptschaden liegt zweifellos darin, daß sich jetzt einige wenige Unternehmer auf Kosten der Künstler bereichern. Wenn es uns gelingt, diese Summen, die das Auftreten vor der Öffentlichkeit unbedingt immer kosten wird, denen wieder zuzuführen, die sie aufbringen, so ist nach meinem Gefühl alles getan, was hier getan werden kann.

Der Weg dazu scheint mir einfach. Es wird, ähnlich wie bei der Bühnengenossenschaft, eine Genossenschaft konzertierender Künstler gebildet, der jeder Musiker beitreten kann, der ein Abgangszeugnis von einem Konservatorium oder einem anerkannten Meister beibringt. Er wird ordentliches Mitglied dieser Genossenschaft, sobald er sein erstes Konzert gegeben hat. Damit ist er „konzertierender Künstler" geworden. Wie das Konzert von der Öffentlichkeit aufgenommen worden ist, geht die Genossenschaft ebensowenig an, wie sich etwa die Bühnengenossenschaft darum kümmert, ob der Schauspieler X. am Theater in Y. Erfolg gehabt hat oder nicht. Die Möglichkeit des ersten Auftretens vermittelt jedem Anfänger diese Genossenschaft konzertierender Künstler unter ähnlichen Bedingungen, wie heute der Konzertagent. Aber mit dieser Genossenschaft aufs engste verbunden ist eine Pensionsanstalt. Eine solche ist für unsere konzertierenden Künstler von

höchster Notwendigkeit. Man macht sich keinen Begriff davon, wieviel Elend hier unter oft glänzender Hülle sich verbirgt. Eine der Haupteinnahmen dieser Pensionsanstalt wird außer den Beiträgen ihrer Mitglieder in den Ergebnissen der Vermittlungsgebühren ihrer Konzertagentur bestehen. So kommen die hier von den hundert Einzelnen aufgewendeten Kosten wieder der Gemeinsamkeit zugute. Dafür, daß man bedürftigen Künstlern mit Stipendien oder sonstigen Erleichterungen für das öffentliche Auftreten unter die Arme greifen kann, finden sich nachher Wege genug.

Es gibt bereits verschiedene große Musikerverbände. Dennoch halte ich die Gründung eines ganz neuen für notwendig. Die konzertierenden Künstler haben ganz für sich ihre Interessen, die etwa der „Allgemeine deutsche Musikverein" nicht wahrnehmen kann. Dieser ist hauptsächlich für die schöpferischen Musiker da und hat für diese reichlich genug zu tun, ganz abgesehen davon, daß zurzeit wohl ziemlich alle Konzertagenten Mitglieder dieses Musikvereins sind. Danach wundere ich mich nicht, daß die sehr beherzigenswerten Vorschläge, die Dr. Marsop 1906 in Essen dem Allgemeinen deutschen Musikverein unterbreitet hat, wobei er auch ein Unternehmen empfahl, „das den ausübenden deutschen Tonkünstlern der öffentlichen Musikpflege gegenüber als Vermittlungsstelle zu dienen hätte", trotz „eingehender Debatten" dauernd unter den Tisch gefallen sind.

Der Weg, der einzuschlagen ist, scheint mir einfach der: Ein deutscher Fürst übernimmt das Protektorat über die zu gründende Genossenschaft deutscher konzertierender Künstler. Der Fürst, der dieses tut, wird sich um die soziale Hebung unseres Musiklebens ein unvergängliches Verdienst erwerben. Sein Name bürgt dem zerstreuten Künstlervölkchen für die Gediegenheit des Unternehmens. Es steht dann zu hoffen, daß dieses Protektorat reiche Kunstfreunde veranlassen wird, für den ersten Grundstock der Pensionskasse namhafte Beiträge zu zeichnen. Es wäre dann wohl auch zu erreichen, daß, wie Paul Marsop vorschlug, eine Lotterie zugunsten dieser Genossenschaft genehmigt würde. Im übrigen müßte diese Genossenschaft auch außerordentliche Mitglieder aufnehmen, die durch ihre Beiträge die unbedingt notwendige starke finanzielle Grundlage des ganzen Unternehmens schaffen hülfen. Diesen außerordentlichen Mitgliedern könnte als Entgelt eine wesentliche Ermäßigung bei allen durch die Ge-

nossenschaft vermittelten Konzerten in Aussicht gestellt werden, indem einfach die Vorzeigung der Mitgliedskarte zu einem geringeren Kaufpreise der Eintrittskarten berechtigen würde. Das ist immer noch viel gesunder und viel einträglicher, als das heutige Freikartenunwesen. Steht so die Genossenschaft auf sicherer finanzieller Grundlage, so wird sich wohl ganz von selbst jeder anständige Konzertvorstand verpflichtet fühlen, die Solisten für seine Konzerte von einer Stelle zu beziehen, die im Dienste der musikalischen Allgemeinheit arbeitet und nicht für die Bereicherung einzelner Unternehmer. Ich glaube nicht, daß es für unser soziales Musikleben zurzeit eine wichtigere Aufgabe gibt, als die im vorangehenden dargestellte. Mögen sich alle Berufenen zu ihrer Lösung vereinigen!

Die Unwirksamkeit der modernen Musik

Wie kommt es, daß unsere so ausgedehnte öffentliche Musikübung, unser riesiges Konzert- und Opernleben keine stärkere Kulturwirkung übt? daß die heutige kulturelle Bedeutung der Musik zweifellos geringer ist, als zu Zeiten, wo das öffentliche Musikleben viel weniger entwickelt war?

Die verhältnismäßig geringe Wirkung der heutigen Musikübung auf das Volk beruht darauf, daß sie durchaus unvolkstümlich ist. Entscheidend ist hier, daß unsere musikalische Produktion unvolkstümlich ist; das verdirbt dann auch den Geist aller Reproduktion. Unter unvolkstümlich verstehe ich nicht unpopulär; ein Beethoven kann ebensowenig populär werden wie Goethe. Unvolkstümlich ist unser zeitgenössisches musikalisches Schaffen, weil es nicht aus der Empfindungswelt, dem seelischen Leben unseres Volkes herausgedrungen ist, sondern auf willkürlichem Subjektivismus beruht; weil es ferner nicht die seelischen Kräfte des Volkes ergreifen kann, sondern ein unfruchtbares l'art pour l'art-Spiel ist. Mit einem Worte: der Geist des Materialismus zeigt seine Einwirkungen nun auch in der Musik, wie zuvor in den anderen Künsten. Für die Literatur sagt das Wort Naturalismus, den wir ja überwunden zu haben glauben, genug; in der Malerei ist die ganze Betonung des Nur-Malerischen die Parallele. In der Musik muß der Materialismus verhängnisvoller wirken, weil die Musik so ganz aufs Seelische gestellt, weil sie Seelensprache ist, so daß jede Vernachlässigung des Seelischen von Unheil wird.

In den anderen Künsten hat der Materialismus auch Gutes gezeitigt. Denn er verdrängt ja nur das Seelische, nicht das Geistige. So brachte er der Literatur neben der gesteigerten Beobachtung der Wirklichkeit auch die scharfe Analyse der geistigen

Zustände und eine auf naturwissenschaftlichen Grundlagen arbeitende Psychologie; er erweiterte das Darstellungsgebiet und bereicherte die Darstellungsmittel. In der Hinsicht hat die Malerei sogar noch mehr gewonnen. Der Materialismus brachte hier die Neuprüfung aller Mittel, aus denen er geradezu die Gesetze des Schaffens folgerte. So unhaltbar diese Erhebung des Mittels zum Zweck ist, so ist doch nicht zu leugnen, daß das „Schaffen aus dem Geist des Materials heraus" Werte gezeitigt hat. Ja, wir können aus alledem auch ein höheres Ziel erkennen, nämlich die bildenden Künste zur höchsten Äußerung des gesteigerten Sinneslebens des Menschen zu machen.

Es erhebt sich die Frage: Findet sich zu dieser Erscheinung eine parallele Wirkung des Materialismus in der Musik?

Gewiß zeigt die Musik die Parallelerscheinung, aber sie ist ihr nur zum Unheil geworden. Wohl ist auch hier die Nachprüfung der Mittel und eine starke Vermehrung derselben zu verzeichnen; aber es ist nicht gelungen, sie zu einer Steigerung der sinnlichen Kräfte der Musik auszunutzen; sie haben lediglich eine Vermehrung der Technik bewirkt; diese aber ist nur Verstandeserzeugnis und an sich künstlerisch unfruchtbar, ist ja letzterdings nichts anderes als die Art der Verwendung von Mitteln, die ihrerseits erst einem künstlerischen Zwecke dienen sollen. Aber die Musik zeigt sogar im Gegensatz zu den anderen Künsten infolge des Materialismus eine Verarmung an sinnlichen Kräften; jedenfalls ist die hauptsächliche Klage jener, die Musik *genießen* wollen, daß es dieser neuen Musik an sinnlicher Schönheit mangle. Diese Klage der Empfangenden würde an sich noch nicht viel bedeuten, denn sie ist fast immer auch aus Bequemlichkeit gegen alles Neuartige geltend gemacht worden. Aber unsere modernen Komponisten wollen selber nichts von einer solchen sinnfälligen Musik wissen. Sie behaupten vielmehr, daß ihnen die Musik nur „Ausdruck" sei. Aber Ausdruck eines *Geistigen*, verstandesmäßig Erfaßten, nicht eines Seelischen. Hier offenbart sich der Materialismus; hier erhalten wir auch die Offenbarung der historischen Zusammenhänge dieser Musik mit der vorangehenden und gleichzeitig die Ursache der sinnlichen Unwirksamkeit unserer modernen Musik trotz ihrer gesteigerten Mittel.

Das Problem ist so wichtig, daß sich die Abschweifung ins Geschichtliche rechtfertigt. Was dem ersten Blick als Umweg erscheinen mag, wird sich durch reichliche Aussicht in fesselndes Ge-

schehen und tiefere Einsicht in die inneren Triebkräfte der Entwicklung lohnen.

Man kann die ganze Musikentwicklung als ein Auf und Ab zwischen der seelischen und der sinnlichen Macht der Musik betrachten. Nur selten stellen sich die Punkte ein, wo beide Kräfte in ganz harmonischem Verhältnis zueinander stehen. Der musikalische Fortschritt beruht auf der seelischen Macht; denn daß die sinnlichen Wirkungen der Musik auch bei ganz niederem Zustand derselben ausgelöst werden können, beweist keineswegs bloß die Musik der Naturvölker, sondern noch mehr die Tatsachen, daß heute noch Tausende von Menschen durch den bloßen Trommelschlag in rhythmischer Bewegung gehalten werden können und eine in jeglicher Hinsicht künstlerisch sehr tiefstehende Musik auch für „gebildete" Kreise zur Tanzmusik ausreicht. Es war immer das Bedürfnis, neue seelische Empfindungen auszudrücken, was die Musik zur Auffindung neuer Ausdrucksmittel anreizte. Sobald dann diese antreibende seelische Kraft so ganz Gemeingut aller Schichten geworden ist, daß im einzelnen das Erleben dieses Seelischen keine besonderen Eindrücke mehr auslöst, tritt die sinnliche Ausnutzung der neuerschlossenen musikalischen Ausdrucksmittel in den Vordergrund. Man beachte wohl das sinnlich; es deckt sich in der allgemeinen Musikentwicklung noch lange nicht mit technisch. Das Technische, so oft es auch als höchstes Wirkungsmittel der musikalischen Sinnlichkeit auftreten mag, ist im Grunde doch durchaus verstandesmäßig, liegt ganz und gar auf der Außenseite der Musik, während die Sinnlichkeit sehr wohl zu ihrem Inhalt gehört.

Es ist für unser Zeitalter, für die ganze Periode des Materialismus außerordentlich charakteristisch, daß wir für die neueste Musikentwicklung das „sinnlich" durch „technisch" ersetzen können.

Das junge Christentum hatte zum erstenmal die seelische Macht der Musik geweckt und ausgenutzt. Daß die einzelnen Menschenstimmen in den Stand gesetzt wurden, die tiefsten Empfindungen des eigenen seelischen Lebens auszusprechen, war das Werk dieser frühchristlichen Musik gewesen. Sobald nun diese christliche Weltauffassung, dieses neue Gefühl für alles Transzendentale im menschlichen Leben Gemeingut der Menschen geworden war, begann die Ausbildung der neuerschlossenen musikalischen Bewegung nach der sinnlichen Seite hin. Die allmähliche Auffindung der Mehrstimmigkeit ist das Ergebnis dieses auf sinnliche Schönheit gerichteten Strebens. Denn streng genommen bedeutet die Erreichung dieser

Vielstimmigkeit keinen Fortschritt im Seelischen, da die Aussprache für den einzelnen dadurch gebundener, also eher eingeschränkt wurde, indem die Individualität des Bekenntnisses verloren ging. Die kontrapunktische Polyphonie des Spätmittelalters zeigt dann die Ausnutzung des mehrstimmigen menschlichen Gesangs auf der höchsten Stufe der einseitig sinnlichen Richtung. Die Musik war damals tönend bewegte Form; ein Bewegungsspiel war ihr Zweck, dem alles andere untergeordnet wurde. Am Ende der Periode stehen freilich in Männern wie Palestrina und Orlando di Lasso Künstler da, denen es gelingt, diese hochgesteigerte formal sinnliche Kunst wieder mit seelischem Gehalt anzufüllen. Etwa zwei Jahrhunderte später übernahmen dieselbe Aufgabe Haydn und Mozart gegenüber der neuen musikalischen Richtung, die jene ältere kontrapunktische Polyphonie abgelöst hatte.

Diese begleitete Monodie, der einstimmige, instrumental begleitete Gesang, mit dem sich gleichzeitig aus gleichem Geiste heraus die Instrumentalmusik entwickelte, war um 1600 als in musikalischer Hinsicht reaktionäre Bewegung mit ausschließlicher Begünstigung des Seelischen gegenüber dem musikalisch Sinnlichen entstanden. Die ersten Begründer dieser neuen Art des Gesangs haben das Musikalische als Selbstzweck oder gar als sinnliche Macht geradezu verurteilt. Aber noch viel schneller, als das erstemal, wurde jetzt die sinnliche Macht der Musik über jene seelische Bewegung, die zur Entdeckung des neuen Stils geführt hatte, Meister. Nicht umsonst kam man ins 17. und 18. Jahrhundert, in denen allenthalben die seelischen Kräfte hinter den sinnlichen völlig zurücktraten. So ist die italienische Oper, die sich aus jenem seelischen Einzelgesang entwickelt hat, für uns geradezu zum Typus der sinnlichen Musik geworden. Mozart hat dann gezeigt, daß diese wunderbare formale Kunst aufs neue zu beseelen war. Bei ihm ist die hochentwickelte sinnliche Schönheit nicht Selbstzweck, sondern Ausdrucksmittel, weil das Empfindungsleben selber von solcher Schönheit ist, daß jene als dessen natürlicher Ausdruck erscheint.

Aber auch in Mozarts Entwicklung können wir deutlich verfolgen, wie er seine Musik aus den sinnlichen Ausdrucksmitteln der Musik herausbildet. Allmählich nur vollzieht sich hier bei ihm die Wandlung, nicht in seiner geistigen Auffassung, sondern rein aus der Fülle seines stets sich vertiefenden seelischen Erlebens heraus. Grundsätzlich komponiert er immer für bestimmte Instrumente und für bestimmte Stimmen, d. h. er denkt bei der Gestaltung seiner

Musik an die Instrumente, die diese Musik ausdrücken sollen, und komponiert gewissermaßen für diese Instrumente, also auch aus ihrer Art heraus.

Die völlige Umwandlung dieses ganzen Verhältnisses treffen wir bei Beethoven. Mit ihm kommt eine bis dahin unbekannte Herrschaft des Seelischen in die Musik, und zwar geschieht es auf Kosten der Sinnlichkeit der Musik. Es wirkt wie ein Symbol dieser ganzen Entwicklung, daß Beethoven taub und so jenes Sinnes beraubt wurde, der die Sinnlichkeit der Musik aufzunehmen vermag. Die Beethovensche Auffassung der Musik bedeutet eine Verschiebung des gesamten Bereiches, aus der sinnlichen Aufnahme heraus in den der geistigen Aussprache. Die geistige Aussprache eines seelischen Erlebens ist das Ziel dieser Musik. Die Musik wird zur Seelensprache. Sie erscheint, losgelöst von Instrument oder Menschenstimme, als Ding an sich. Sie ist zunächst eine rein geistige, körperliche Sprache; man könnte sagen, daß jetzt die Notenköpfe das erste Ausdrucksmittel sind, indem sie diese Sprache für die geistige Aufnahme vermitteln. Dem Komponisten — manche charakteristischen Aussprüche Beethovens ließen sich hier anführen — ist es zunächst ganz gleichgültig, wie diese geistig erfaßte Musik hörbar, also in die Welt der Sinnlichkeit hineinversetzt, wird. Das ist natürlich in grundsätzlicher Schroffheit ausgesprochen. Beethoven selber war eine so ungeheuer musikalische Natur, daß sich die Sinnlichkeit der Musik in der Form der schönen Aussprache des Gedankens von selber einstellte. Aber es kommt hier weniger auf das Ergebnis, als auf die innere Grundlage des gesamten Schaffens an. Und da hat Beethoven selber nicht umsonst seine Tätigkeit als ein „Dichten in Tönen" bezeichnet, das ist als das Gestalten eines seelischen Erlebnisses mit dem Material der Töne; und zwar sind diese Töne bei ihm innerlich erfaßt, geradezu ein geistiges Mitteilungsmittel. Der Ton als sinnlicher Wert war für ihn selber ja tot geworden. Es ist psychologisch sehr leicht erklärlich, daß er ihm dann auch als das minder Wichtige erschien. So sicher erst durch diese Art Beethovens die Musik zu der beispiellos gewaltigen geistigen Macht geworden ist, so sicher sie erst jetzt zum unmittelbaren Ausdrucksmittel eines seelischen Erlebnisses geworden ist, so gewiß bedeutet doch auch diese Auffassung wenigstens grundsätzlich eine Einschränkung des rein Musikalischen. Es ist bezeichnend, daß die meisten Werke Beethovens eigentlich niemals die ideale Wiedergabe erfahren können, rein deshalb,

weil diese ideale Wiedergabe über die Grenzen der zur Verfügung stehenden sinnlichen Ausdrucksmittel hinausgreift. Die menschlichen Stimmen haben sich dafür nicht gewandelt, daß Beethoven ihnen Aufgaben zumutete, die jedenfalls nicht mehr in jenen Grenzen liegen, die die menschliche Stimme in schöner Sinnlichkeit auszufüllen vermag. Allerdings ist die Leistungsfähigkeit der Stimme seither gewaltig gesteigert worden, gerade dadurch, daß so riesige Aufgaben ihr gestellt wurden. Noch viel mehr, als bei den Menschenstimmen, sehen wir das bei den Instrumenten. Andererseits ist nicht zu leugnen, daß seither in zunehmendem Maße das Gefühl für schöne, sinnlich reizvolle Wiedergabe der Musik abgeschwächt worden ist.

Ich glaube beim Schaffen der Genies so sehr an die höhere Notwendigkeit nicht nur für das einzelne Genie, sondern auch für die Entwicklung, daß ich einem Beethoven gegenüber auch dann diese Entwicklung für heilsam und notwendig anerkennen würde, wenn es nicht so leicht wäre, das aus tieferen Gründen zu belegen. Die Ursache der Entwicklung ist zweifellos bis zu einem gewissen Grade Beethovens Taubheit gewesen. Aber vielleicht hat die Entwicklung der Musik dem feinsten Gehöre nicht so viel zu verdanken, wie dieser Ertäubung eines musikalischen Genies. Denn nur dadurch war die Abkehr aus der Welt des Sinnlichen in die Welt des Seelischen in diesem Maße möglich. Und ebenso können wir sagen, daß es einmal auf seiten des Schaffenden dieser völligen Rücksichtslosigkeit gegenüber den Bedingungen des Nachschaffens bedurfte, um diese nachschaffende Musik aus der Herrscherstellung zu verdrängen, die sie vorher dem Schöpfer gegenüber geltend gemacht hatte. Wir haben ja seitdem auch hier die ungeheure Überlegenheit der seelischen Kräfte des Menschen über die körperlichen erfahren. Die nachschaffenden Künstler erfüllen heute Aufgaben der Reproduktion, die frühere Zeitalter einfach für unnatürlich erklärt haben würden. Das Verhalten der Bühnensänger gegenüber den Gestalten Wagners zeigt das noch drastischer, als das der Instrumentalisten gegenüber Beethoven.

Nun aber ist auch die neueste Zeit in der Musik von dem Gesetze des Auf und Ab in der Entwicklung nicht verschont worden. Gegenüber der in der Geschichte aller Künste aller Zeiten unvergleichlichen Hervorbringung musikalischer Genialität, die Deutschland durch mehr als ein Jahrhundert geleistet hat, ist seit einem halben Jahrhundert naturgemäß ein gewisser Rückgang eingetreten.

Daß das noch kein Nachlassen der produktiven Kraft des deutschen Volkes bedeutet, erkennen wir nicht nur mit einem Blick auf die anderen Künste, vor allem die Malerei, in der Deutschland im 19. Jahrhundert endlich wieder überragende Künstler hervorbrachte, sondern vor allem dann, wenn wir uns mit Goethe daran gewöhnt haben, Genialität als Produktivität aufzufassen, als Fähigkeit zu schöpfen, daß wir dagegen die Formen, in denen sich diese Schöpferfähigkeit offenbart, gegenüber jener Kraft an sich als sekundär ansehen. Dann hat Deutschland in dieser Periode an großen Tatgenies einen Bismarck und auf dem Gebiete der Wissenschaft und Technik eine ganze Reihe leuchtender Kräfte hervorgebracht.

Für diese Periode eines keineswegs tragisch zu nehmenden Abwogens der musikalischen Genialität ist nun die Tatsache verhängnisvoll geworden, die überhaupt erst das ungeheure Hochsteigen der Woge mit Beethoven ermöglicht hatte: die Entsinnlichung der Musik. Denn bei der Musik, in der unvergleichbar mehr, als bei den anderen Künsten die sinnliche Aufnahme des Kunstwerks Bedingung für dessen vollen Genuß ist, steht als Gegensatz zur seelischen Welt die sinnliche. Gegensatz ist insofern nicht das richtige Wort, als in jedem vollendeten musikalischen Kunstwerk naturgemäß die beiden Welten sich vereinigen müssen. Vor allem hat die Herrschaft des Seelischen niemals eine Schwäche der sinnlichen Kräfte der Musik bedingt. Die eigenartige Entwicklung unseres Jahrhunderts nach der Weltanschauung des Materialismus hin, die ganze Wandlung der Lebensauffassung in diesem Geiste hat es aber mit sich gebracht, daß auch in der Musik, wie zuvor auch in der Literatur und in der bildenden Kunst, als Gegenpol gegen das Seelische der Verstand sich auftat. Das konnte in Literatur und bildender Kunst nicht so verhängnisvoll wirken, weil da der Wert der Idee von Natur aus stärker hervortritt, als in der Musik. In der Musik aber sind wir auf die Weise dahin gekommen, daß sie immer mehr ihrer beiden wesentlichen Lebenskräfte entkleidet wird: an Stelle des Seelischen haben wir den Verstand, an Stelle des Sinnlichen Technik.

In erschreckendster Weise tut diese Entwicklung die neue Literatur der *symphonischen Dichtung* dar. Die Gattung hat sich ganz zweifellos aus der Symphonie Beethovens naturgemäß entwickelt, sie ist die Folge des Strebens nach möglichst überzeugendem Ausdruck eines seelischen Erlebens. Man kann aber schon bei Liszt die Keime zum späteren Verfall nachweisen — ich meine nur rein als

Gattung, um das bloß Musikalische handelt es sich jetzt nicht —, indem bei ihm der Schöpfer sich einen Vermittler für das seelische Erleben sucht (charakteristisch der Tasso). So gewiß Liszt den Tasso wählte, weil er in Tassos Erleben das Verwandte mit dem künstlerischen Erleben in der eigenen Seele sah, so gewiß ist doch in dem Augenblick, wo auf die Weise beim Hörer eine Vorstellung wachgerufen wird, die sich zwischen den Komponisten und den Hörer stellt, die Unmittelbarkeit der persönlichen Mitteilung durch die Instrumentalmusik preisgegeben. Von diesem Augenblick lag es eben nur noch in der Stärke des musikalischen Empfindens des Schöpfers, ob er in der symphonischen Dichtung immer einen Vermittler finden würde, der sich wenigstens mit der eigenen Natur ganz deckte.

Es ist sehr bezeichnend, daß Richard Strauß eigentlich immer nur von sich selber in seinen symphonischen Dichtungen redete. Man braucht ihm dabei etwa mit Don Juan oder mit Till Eulenspiegels listigen Streichen nicht zu nahe zu treten, denn daß die erotische Sinnlichkeit die stärkste Macht seiner Kunst ist, hat er in „Feuersnot" und „Salome" ja offen genug selber gesagt, und daß er sich selber in einer gewissen Eulenspiegelei gegenüber dem Publikum gefällt, beweisen seine sämtlichen Werke mit deutlichen Willensäußerungen des Komponisten. Bezeichnender noch als dieses Verhalten der zweifellos stärksten musikalischen Natur unter den Vertretern der symphonischen Dichtung ist die Tatsache, daß nicht nur Brahms, sondern auch sein musikalischer Antipode Bruckner, also die beiden stärksten reinmusikalischen Potenzen der nachklassischen Zeit, sich nicht der symphonischen Dichtung, sondern der Symphonie zuwandten.

Die allgemeine Entwicklung aber hat leider aus der symphonischen Dichtung zur Programmusik geführt. Der Musiker tritt darin deshalb zurück, weil an die Stelle persönlichen seelischen Erlebens die sinnliche oder verstandesmäßig erfaßte Wahrnehmung tritt. Zur Mitteilung dieser letzteren bedient sich die Komposition in steigendem Maße der verstandesmäßig zu erfassenden Mittel der musikalischen Ausdruckstechnik. Wer sich daran gewöhnt hat, allen Kunsterscheinungen gegenüber mit jenen Erfahrungen heranzutreten, die eine genaue Beobachtung der Entwicklung des gesamten künstlerischen Erlebens der Welt gibt, der kann nur mit Bangen sehen, wenn eine scheinbar keinerlei Schwierigkeiten kennende technische Herrschaft über die Ausdrucksmittel einen schon in jenen Ent-

wicklungsstadien der Künstler entgegentritt, in denen diese noch nichts erlebt haben können, was eines so starken technischen Ausdrucks bedarf. Gerade die deutsche Kunst hat stets das Ringen um die Form als stärkstes Charakteristikum getragen, und ihre großen Werke sind immer dadurch entstanden, daß die Größe und Stärke des Inhalts nach Schöpfung unerhörter, ihm entsprechender Ausdrucksformen verlangte. Unsere heutige Musik stellt den Zustand dar, daß die Beherrschung riesiger Formen und eines gewaltigen Apparates geradezu zum Schulbesitz gehören, daß nachher mühselig nach einem Inhalt gesucht wird, mit dem man diese Form erfüllen möchte.

Der Ruf nach Einfachheit, nach Vermeidung des Komplizierten wird immer lauter und allgemeiner. Leider vergißt man die Mittel zur Erfüllung der Forderung anzugeben. Immerhin, wir können ja doch auch hier die Erfahrungen auf anderen Kunstgebieten uns zunutze machen. Erst recht in der Musik, die in der Hinsicht immer der Entwicklung der anderen Künste nachgegangen ist. Wir hatten ein ähnliches Verhältnis, wie jetzt in der Musik, auf dem Gebiete der Gebrauchskünste. Auch hier eine maßlose Vergeudung der aus der gesamten bildenden Kunst der Welt gewonnenen Ausdrucksmittel, ohne diese mit dem geistigen Inhalt, d. i. dem wirklichen Zweck der betreffenden Gegenstände in Beziehung zu setzen. Wir stehen, das muß man entgegen der billigen Überschätzung, die vielfach gegenüber den Leistungen des heutigen Kunstgewerbes an der Tagesordnung ist, betonen, erst im Beginn der Genesung. Die Architektur zumal zeigt kaum die ersten Anfänge und nur vereinzelte Beispiele zu einer solchen. Aber daß wir auf dem Wege zu gesunderen Verhältnissen sind, ist sicher nicht zu leugnen und erhält noch mehr als durch einzelne gelungene Leistungen die Bestätigung durch die Tatsache, daß das Gefühl von der Notwendigkeit dieser Besserung allgemein ist. Fragen wir uns aber, wie die einzelnen Leistungen, die wir als diese Besserung empfinden, zustande gekommen sind, so erhalten wir die Antwort: dadurch, daß einerseits die Übernahme des vollständigen technischen Könnens abgelehnt wurde aus der Erkenntnis, daß für die Lösung jeder Aufgabe nur ein bestimmtes Maß von technischer Arbeit erforderlich sein könne. Man erkannte also, daß die Form dem Inhalt auch in der Aufwendung der Ausdruckskraft entsprechen müsse. Andererseits ging man für die Art dieses Ausdrucks auf die natürlichen Vorbedingungen zurück. Man fragte sich nach dem Zweck,

den das vollendete Werk zu erfüllen habe, und hielt sich an die Bedingungen des Materials.

Man kann natürlich nicht einfach von diesem Gebiete auf das der Musik übertragen. Allerdings, daß Inhalt und Form zueinander in geradem Verhältnis stehen müssen, diese Erkenntnis ist Vorbedingung jedes künstlerischen Schaffens. Sie bedeutet das, was für unsere Periode der Individualitäten allein Stil heißen kann. Dann aber bedeutet das Zurückgehen auf Zwecke oder auf das Material in der Musik eine neue Hinneigung zur sinnlichen Schönheit. Wir müssen wieder einsehen, daß das Ergötzen doch die natürlichste Aufgabe aller Kunst ist. Es können immer wieder Fälle eintreten, in denen ein anderes wichtiger ist, aber nur gewaltige Werte können es entschuldigen oder können es notwendig machen, daß die nächstliegende Aufgabe zurücktreten muß. In Wirklichkeit haben alle großen Künstler, alle großen Musiker zumal es auch dann verstanden, das Ziel des Ergötzens zu erreichen, wenn sie uns zunächst auch durch Qualen dahin führen mußten. Das leuchtende Beispiel Beethovens steht in dieser Hinsicht unverrückbar auf der Höhe für alle Zeiten. —

Zu dieser Aufgabe des Ergötzens dient als zweite Erwägung das Material, mit dem es zu erreichen ist. Wir müssen wieder lernen, mehr aus dem Instrument heraus, für das Instrument und für die Singstimme zu schreiben. Wir müssen einsehen, daß wir nunmehr an der anderen Grenze der Entwicklung angelangt sind, daß, wenn im 18. Jahrhundert das Instrument oder die Menschenstimme den Schöpfer vollkommen in Fesseln schlug, heute der Schöpfer das Instrument und die Stimme vollständig vergewaltigt und in Sklaverei hält. Die Musik kann aber nur durch die gemeinsame Arbeit leben. So sehr es notwendig war, daß einmal Musik geschaffen wurde von dem mehr geistigen Standpunkte aus, eine Musik, in der der Komponist nur geistig hörte, so sehr dürfen wir niemals vergessen, daß in Wirklichkeit das musikalische Kunstwerk doch nur durch die Mitteilung, durch das dem leiblich sinnlichen Gehör Vermittelt-Werden ins Leben tritt. Auch in dieser Hinsicht hat die Musik eine andere Stellung, als die anderen Künste. In ihr sind die sinnlichen Mächte stärker, als in jeder anderen Kunst. Die unendlich höhere Gewalt ihrer Wirkung beruht auf dieser Tatsache, andererseits stellt sie aber dann auch die Bedingung der sinnlichen Kraftwirkung. —

Ich bitte, diese Ausführungen nicht mißzuverstehen. An und

für sich ist die ungeheure Bereicherung des musikalischen Apparates, der in der modernen Musik so oft beklagt wird, keineswegs unkünstlerisch, sondern eben eine Bereicherung. Die Vermehrung kann durchaus künstlerische Notwendigkeit sein, und es können nicht etwa trotz ihrer, sondern gerade dank ihrer Gebilde von ungeahnter sinnlicher Schönheit und herrlichstem Formenbau entstehen. Aber niemals wird das eintreten, solange der Apparat Selbstzweck ist, solange nicht *Inhalte* da sind, von solcher Schönheit und Größe, daß diese Riesenformen als der natürliche Ausdruck derselben erscheinen. Der Geist muß herrschen, und nicht die Form!

Ein Wunsch.

Jetzt, wo es zum Schlusse dieser kunstpolitischen Betrachtungen mich dazu drängt, meine Wünsche für unser Musikleben in Worte zu fassen, stellt sich mir ein altes Erlebnis so lebhaft vor die Erinnerung, daß ich mit dessen Erzählung beginnen muß, so wenig sie zunächst zur Sache gehört.

Es war im letzten Jahre der Gymnasialzeit, als die sehnenden Augen jenes goldene Tor schon offen sahen, durch das der Weg zur akademischen Freiheit und zu den sprudelnden Quellen alles Wissens führen sollte. Die Weihnachtsferien verbrachte ich im schweizerischen Heimatdörfchen meiner Mutter. Das war ein köstliches Entfliehen aus der dumpfen Ebene in den herrlichen Winter des Hochgebirges. Mühselig war die Schlittenfahrt und die Wanderung gewesen hinauf, aber droben blaute dafür der Himmel über der tief verschneiten Landschaft. Von diesen klaren Jurahöhen enthüllte sich fast täglich ein ungehemmter Blick auf die wie Silber glitzernden Alpenketten. Das Dörflein hatte einen ganz alten Pfarrherrn, der mit einem Fuß bereits im Grabe stand und wenige Wochen später den Schritt hinein vollendet hat. Das fühlte er selbst, und so strahlte von ihm der beruhigende Glanz der Wunschlosigkeit aus. Ein großer Redner war er nie gewesen, und jetzt versagte dem Greis auch schon beinahe die Stimme. Und doch sind mir nur wenige der vielen Reden, die ich gehört, so im Gedächtnis haften geblieben, wie seine Predigt an jenem Neujahrstage. „Ich habe für euch", so begann er, „meine lieben Kinder, nur einen Wunsch. Es ist klug, nur einen Wunsch zu haben, man darf dann eher auf die Erfüllung rechnen, als wenn man zu vieles begehrt. Und dieser Wunsch heißt Bescheidenheit, Anspruchslosigkeit. In ihr liegt der Kern des Lebensglückes, in ihr die beste Lebensweisheit. Aus ihr folgt, daß ihr euch nicht so wichtig vorkommt. Darum werdet ihr nicht unzufrieden sein, wenn ihr euch an kleinem Platze wirken seht. Dafür wird euch ein starkes Pflichtbewußtsein erwachsen, mit allen

Kräften diesen Platz auszufüllen. Denn weil ihr bescheiden seid, kommt euch das gar nicht so leicht vor. Gelingt euch dann mit euren Kräften die Erfüllung der scheinbar kleinen Aufgabe, so habt ihr etwas geleistet, und daraus folgt die Zufriedenheit; denn alles Gute wirkt beglückend auf seinen Schöpfer und auf dessen Nächsten." Wie er dann seinen Wunsch aus dem Weltlichen ins Geistliche wandelte, gehört nicht mehr hierher.

Unter den Hörern des alten Pfarrers im kleinen Dorfkirchlein war sicher keiner, der ihm innerlich so heftig widersprach, wie ich. Gerade das Gegenteil schien mir Lebensgrundsatz sein zu müssen: Möglichst hochgespanntes Streben, Ringen um das Größte. Und seltsam, heute — freilich ist seither eine beträchtliche Reihe von Jahren verflossen, aber immerhin verspüre ich noch nichts von der Wunschlosigkeit des Alters — heute, wo ich selber meine Wünsche für ein leidenschaftlich geliebtes Lebensgebiet aussprechen soll, ergeht es mir, wie jenem Greise. Allerdings drängen sich der Wünsche viele empor, aber wenn ich mit der Gewißheit einer sicheren Erfüllung mich auf einen beschränken soll, so wünsche ich unserer Musikwelt eine recht verstandene Anspruchslosigkeit.

Als eines der wichtigsten Erkenntnisse für alle Beurteilung künstlerischer Verhältnisse erscheint mir die Relativität der kritischen Betrachtungsweise. Kritik ist nie um ihrer selbst willen da. Wie sie nicht aus Urkräften gezeugt ist, sondern durch ein bereits Geschaffenes hervorgerufen wird, so kann sie auch nur dann ihre Lebensaufgabe voll erfüllen, wenn sie sich ihrer Abhängigkeiten stets bewußt bleibt. Freilich muß man sich zunächst über den Begriff der Kritik genau klar sein. Nach meinem Gefühl wird er heute im allgemeinen zu weit gefaßt. Man begreift zu unrecht eine Tätigkeit unter sie, die eher in den Bereich künstlerischer Reproduktion gehört. Wenn ich den Genuß, den mir ein Kunstwerk verschafft, aus der Welt des naiven Empfangens in die des bewußten Erkennens der Ursachen meines Genusses übertrage, so ist das eine Art von Nachschaffen der künstlerischen Schöpfung. Und dieses Nachschaffen kann ebensogut die Vermittlerin jenes Kunstwerkes an die Welt bedeuten, wie etwa die musikalische Reproduktion. Ich kann durch dieses Vorleben meines Genusses gewissermaßen die bis dahin blinden Augen der Welt für die Schönheiten eines Bildes öffnen. Ich führe auf den leichter zu gehenden Wegen des Erkennens die Geister anderer hin zu den Tiefen einer Dichtung. Indem ich in den begrifflich faßbaren Worten mein Empfinden

ausspreche, suggeriere ich mein Erleben eines Musikwerkes jenen, deren Ohren ihm bis dahin verschlossen geblieben sind. Das ist eine Art Genuß vermittelnder Kunstbetrachtung, die z. B. von Robert Schumann und E. T. A. Hoffmann meisterhaft geübt wurde. Sie muß *eines der Ausdrucksmittel* des vollkommenen Kritikers sein, gehört aber nicht zur Kritik im strengsten Sinne des Wortes.

In diesem strengen Sinne heißt Kritik *Urteil*, noch lieber *Beurteilung*. Darin liegt ein kleiner Unterschied. Das letztere ist bescheidener. „Urteil" nimmt für sich etwas absolut Geltendes in Anspruch, gleich der Rechtsverkündigung des Richters. Im Begriff „Beurteilung" liegt dagegen eingeschlossen, was die Kritik eigentlich erst fruchtbar machen kann; denn darüber dürfen wir uns niemals täuschen: ein absolutes Urteil der Kritik über Kunst gibt es nicht. Die Kritik hat keinen immer geltenden Maßstab. Während alle wirkliche Kunst, mag sie scheinbar noch so klein sein, aus einer Quelle genährt ist, die ewig fließt und in ihrem Gehalt immer gleichbleibt, wie denn auch für jede wahre Kunst — wieder sei betont, auch kleine Kunst kann wahr sein — einmal die Zeit ihrer Wirkung, ihrer Geltung kommt, pflegen die Urteile auch der größten Kritiker mit der Zeit immer mehr an Geltung einzubüßen.

Ich kann schon hier den Gang der Darstellung unterbrechen und zum *erstenmal meinen Wunsch* anbringen. Er ist einfach die Folgerung aus dem eben Dargestellten: *Möge die Kritik bescheiden, anspruchslos* sein! Wir Kritiker haben allen Grund dazu. Die Geschichte der Kritik erscheint wie eine Kette von *Anmaßung*. Diese Anmaßung kann im übertriebenen Lob ebensogut liegen, wie im Tadel. Denn es ist eine Anmaßung, Kunstwerke, die uns gefallen, in der oft beliebten Art gleich neben das Schaffen der Größten zu stellen, ihnen Ewigkeitswerte zuzusprechen, jene zu verdammen und zu verlachen, die diese Kunst nicht anerkennen, unsere Meinung nicht teilen wollen.

Immerhin, übertriebenes Lob erfährt rasch die Zurechtweisung durch die Zeit; es kann darum der Allgemeinheit und in der Regel auch dem einzelnen Künstler nicht so viel schaden, wie anmaßender Tadel. Das *Anmaßende des Tadels* ist eine Folge des *kritischen Hochmuts*. Gewiß sind wir verpflichtet, als schlecht zu erklären, was uns schlecht dünkt. Aber gerade dem Musiker sollte das Wort geläufig sein: „C'est le ton qui fait la musique." Es ist unser Schicksal, *begrenzt* zu sein in unserem Empfinden und unserem Erkennen. So werden wir uns niemals dagegen schützen

können, das Große neuer Kunst zu verkennen. Aber gegen eines können wir uns schützen, gerade aus dem Gefühl echter Bescheidenheit heraus: Unsere Beurteilung braucht nicht anmaßend zu sein, wir brauchen nicht weh zu tun. Wenn ich Tapperts Lexikon der gegen Richard Wagner gefallenen Schimpfwörter aufschlage, so ist nicht die Tatsache, daß Wagners Kunst so wenig erkannt wurde, das Schmerzliche, sondern nur daß ein großer Mann, nein, daß überhaupt ein Mensch so mit Schmutz beworfen, so verdächtigt, so ingrimmig verhöhnt werden konnte. Das ist beschämend für alle Zeiten.

Aber weit wertvoller, als diese mehr negative Wirkung bescheidener Selbsterkenntnis, ist die positive. Goethe hat es uns verheißen: „In dem Augenblick, in dem wir uns begrenzt fühlen, werden wir frei." Diesen Lohn erfährt auch der Kritiker, der sich über die Grenzen seiner Aufgaben klar wird. Sobald wir erkennen, daß unser Urteil über Kunst nur relativen Wert haben kann, liegt es nahe, daß wir über die Beziehungen nachdenken, aus denen wir unsere Urteile gestalten wollen. Wir erkennen dann als unsere bedeutsamste Aufgabe die Stellung zwischen Kunst, Künstler und Volk.

Jeder echte Künstler folgt als Schaffender einem inneren Drang, einer Notwendigkeit. Wenn er wahrhaft ist, so wird ihn dieser Drang niemals irreleiten. Gerade diese Wahrhaftigkeit schützt ihn vor dem Übergreifen in Höhen, in denen er nicht atmen kann, zu denen er nicht berufen ist. So soll der Künstler sein Schaffen nicht abhängig machen von äußeren Verhältnissen. Er ist nicht dazu da, nachzuspüren: Was braucht man jetzt, was tut jetzt not? Oder im gewöhnlichen Sinne: Was schafft jetzt Erfolg, was bringt jetzt Gewinn?

Auf der anderen Seite steht das Volk, stehen die Welt, die Zeit, und stellen ihre Forderungen auch an die Kunst. Ich meine nicht im groben Sinne als Auftraggeber für Kunstwerke. Aufträge werden nur erteilt aus der bereits gewonnenen Erkenntnis heraus. Wer einen Auftrag erteilt, weiß, was er haben will. Sein Amt ist es dann, und hier kommt der Kritiker höchstens als Kenner der vorhandenen Kräfte zur Ratserteilung in Betracht, unter der Masse der Künstler den herauszusuchen, der diese Aufgabe gut erfüllen kann. Nein, das, was ich hier meine, ist jenes noch unerkannte Wünschen der Zeit. Wenn die Kunst eine unser Leben mitgestaltende Kraft ist, so kann sie zu allen Zeiten und in allen Lagen dieses

Lebens uns etwas bedeuten. Sie kann dieses Leben bereichern und verschönen, sie kann den Wertbesitz an Glück vermehren.

Ich sähe den Kritiker am liebsten hier stehen als Vermittler. Das wäre ein wunderbares Dienen für die Kunst, nach zwei Seiten hin fruchtbar, für die Schaffenden wie für die Empfänger. Die durch die stete Übung — es ist eine Art von Training in der Beschäftigung mit Kunst — hochgesteigerte Empfänglichkeit für Kunst in Verbindung mit dem Kunstwissen gibt dem Kritiker gegenüber dem Künstler die Überlegenheit des Kunstverstandes. Er ist vielseitiger, als der Künstler, der verloren ist, sobald er nicht in seinem Schaffen die Kunst sieht. Er ist vor allen Dingen klüger für die Verwendung der Kunst, als der Künstler. Ohne eine gewisse Naivität des Schaffens ist echte Kunst nicht denkbar. Der Kritiker sieht dagegen die geschaffene Kunst auf ihre Brauchbarkeit an. Gerade weil er Kunstpolitiker ist, ist ihm die Kunst nicht nur um ihrer selbst willen da, sondern ist für ihn ein Faktor des Lebens: Was kann diese Kunst unserm Volke, unserer Zeit sein? Wie könnte sie ihm mehr sein? Warum bedeutet sie ihm viel? Warum bedeutet sie ihm nichts? Das sind Fragen für eine außerordentlich fruchtbare Kunstkritik. Als mehr verstandesmäßige Natur steht der Kunstkritiker anders im Leben, als der nur die ihm verwendbaren Lebenserscheinungen auffaugende Künstler. So ist er berufen, der Wortführer des Volksverlangens an die Kunst zu werden. Und er wird verständlicher zum Künstler reden können, als das Volk, da er ihm näher steht, da er tiefer in das Wesen der Kunst Einblick getan hat. —

Wenn jahrelange hingebungsvolle Arbeit, in der man sich nichts leicht gemacht hat und keinem aufsteigenden Probleme aus dem Wege gegangen ist, das Recht dazu verleiht, in ernster Stunde ein Mahnwort an die Gesamtheit zu richten, so erkläre ich als Kunstpolitiker als den stärksten Wunsch, den ich unsern deutschen Musikschöpfern zu sagen habe: „Werdet anspruchsloser! Übt euch in Selbstkritik, und ihr werdet bescheidener sein! Mit recht verstandener Anspruchslosigkeit wird euer Schaffen, das seit Jahren zum größten Teile unfruchtbar bleibt, der Kunst und dem Volke zum Heile werden."

Ich stehe in tiefer Demut vor dem Wunder des Genies, nehme nicht nur seine Taten, sondern sein Erscheinen hin als ein Unberechenbares, als ein Wunder, ein gottgeschenktes Wunder. Darum scheidet das Genie und seine Kunst aus aller Berechnung aus. Gerade die Geschichte unseres Volkes zeigt uns deutlich, daß einem

Volke Genies kommen oder versagt bleiben ohne sein Verdienst, ohne seine Schuld. In den Zeiten trübseligsten Tiefstandes erwuchs uns der weltumfassende Geist Bach, erwachte uns die napoleonische Eroberernatur Händels. Daß uns dagegen das in der Machtentfaltung deutschen Volkstums herangewachsene Geschlecht das überwältigende Kunstgenie nicht gebracht hat, sehen wir heute alle ein. Also vom Kunstgenie ist hier nicht die Rede. Aber daß wir auch heute noch, daß wir überhaupt zu allen Zeiten echt musikalische Talente in großer Zahl besessen haben und besitzen, das kann nur Böswilligkeit leugnen.

Ist das Schaffen dieser Talente für unsere Kunst und unser Volk wirklich so fruchtbar geworden, wie es hätte werden können, das ist die Frage. Nach meiner Überzeugung muß sie verneint werden. Die Grundursache dieses Versagens aber liegt nach meinem Gefühl in der Tatsache, daß diese Talente die Grenzen ihres Könnens nicht erkannt haben, sich nicht Aufgaben gestellt haben, die sie wirklich zu lösen vermochten. Ich spreche von Begrenzung, nicht von Begrenztheit; die erstere ist noch immer eine Tugend gewesen, die keinen höheren Lobpreiser gefunden hat, als den unbegrenzten Goethe.

Wenn ein Volk der Welt auf irgendeinem Gebiete, so können wir Deutsche ein zeitweiliges Fehlen des Genies in der Musik vertragen. In einer in der Weltgeschichte einzig dastehenden Fülle waren uns geniale Musikernaturen beschieden. Sie haben ein Hochland musikalischer Kunst aufgetürmt, das in die höchsten Höhen des gesamten Kunstschaffens der Menschheit hineinreicht und nicht in einem einzigen Gipfel besteht, der nur wenigen Raum gewährt, sondern ein großes Hochplateau darstellt von verschiedenartigster Gestaltung, so daß die mannigfaltigste Anlage hier oben Befriedigung finden kann.

Aber trotzdem ist es ein Hochland, das sollen wir nie vergessen. Die Luft ist dünn; nicht für lange Zeit vermag der gewöhnliche Sterbliche in ihr zu atmen und dann — das ganze Leben liegt unten. Es sind Ausnahmefälle, Tage der Freiheit, Festtage des Lebens, an denen wir den Aufstieg hier hinauf wagen dürfen. Das Leben der Arbeit, zu dem wir alle berufen sind, hält uns die übrige Zeit unten.

Vermag die Kunst ihre Lebensaufgabe zu erfüllen, wenn sie nur hier droben steht, während unten das Tal des Lebens von ihr entblößt ist? Wird sie nicht ihre stärksten Kulturaufgaben erst

dann erfüllen, wenn sie das Leben drunten durchtränkt, wenn sie das gesamte Niveau dieses Lebens kulturell erhöht? Es ist der große Mangel unserer heutigen Musikkultur, — wir können sogar sagen — deshalb haben wir keine Musikkultur, weil das Mittelland, in dem das Alltagsleben der Menschheit vor sich geht, nicht künstlerisch bebaut ist. Darin liegt eine der schwersten Ursachen dafür, daß so unendlich viele ins Tiefland geraten. Wenn die künstlerische Bebauung des Hochlandes ausbleibt, ausbleiben muß, weil uns die Genies versagt sind, die diese hervorragenden Werke zu schaffen vermögen, so ist das ein Verhängnis. Wenn das künstlerische Mittelland nicht bebaut ist, so ist es eine Schuld. Eine Schuld der Künstler und eine Schuld der Kritik.

Es ist nicht schwer, für diese Schuld eine Entschuldigung zu finden; sie liegt in der Geschichte unseres Volkes und unserer Kunst. Diese ist nicht als schönste Blüte eines allgemeinen Kulturzustandes erschienen, sondern als Notwehr einzelner Genies gegen das allgemeine Elend. Unsere großen Künstler sind nie von der Gesamtheit getragen worden, sondern haben sich als einzelne im Kampfe gegen diese Gesamtheit durchgesetzt. Darum haben auch immer nur die einzelnen sich diese Kunst gewinnen können. Eine Gemeinde von einzelnen ist die Gefolgschaft unserer großen Künstler, während wir nicht von einer allgemeinen künstlerischen deutschen Kultur sprechen können, wie etwa die Italiener, deren Masse doch weit weniger Schulwissen hat. Danach ist es auch nicht verwunderlich, wenn der Zusammenhang unserer schaffenden Künstler mit dem Kunstverlangen des Volkes nicht so eng ist, wie in den romanischen Ländern; wenn unsere Kunst weit weniger als die romanische vom Verlangen beseelt ist, das Allgemeinleben zu verschönen und zu erhöhen, sondern aus dem Drange des Künstlers entsteht, sich persönlich auszuleben. Mit diesen Tatsachen eng zusammen hängt die Eigenschaft deutscher Kunst, daß für sie die Formgebung dauernd ein Problem bleibt.

So seltsam es klingt, es bleibt doch Tatsache, daß die Allgemeinheit von der Form her zuerst zur Kunst gelangt. Der beste Beweis dafür ist die ungeheure Macht der Stile, die ihre Herrschaft auf das gesamte Leben bis in die unterste Volksarbeit hinein ausdehnen. Solche Stile entstehen jeweils, wenn die Gesamtheit des Volkes an einer künstlerischen Kultur teilnimmt. Bei uns ist das Ansehen der künstlerischen Form seit der ungeheuren Schwächung unserer Kultur im Dreißigjährigen Kriege nie mehr zu jener Höhe gestiegen, daß

man von einer formalen Kultur unseres Lebens sprechen konnte. Damit eng zusammen hängt eine gewisse Unterschätzung der Form und der Mangel an Überlieferung in unserem Kunstbetriebe, wo diese Überlieferung sich ja nur auf die Form, auf die Technik erstrecken kann. Eine Folge dieses Verhältnisses ist die Unterschätzung der Form, der ausgeprägte Sinn für die Kongruenz von Form und Inhalt, die Hochschätzung der schönen Arbeit. Das letztere ist besonders wichtig, denn diese Hochschätzung der künstlerischen Arbeit ist die beste Erziehung zur Selbsterkenntnis; aus ihr heraus fühlen wir die Grenzen, die unserem Können gesteckt sind, wählen danach den künstlerischen Stoff, so daß wir ihn wirklich zu bewältigen vermögen. Umgekehrt wird die Anerkennung dieser künstlerischen Arbeit dem Künstler die Freude am Schaffen des in sich vollendeten Kleinen erhöhen.

Das Deutschland der Neuzeit hat nur auf einem Gebiete Kultur erzeugt, und zwar gerade in der Musik. Um 1800 besitzen wir echt musikalische Volkskultur. Daß das Hochland der Kunst damals seine gewaltigsten Schöpfer hatte, hinderte nicht, daß das Mittelland mit großem Eifer bebaut wurde. Es war gesorgt für die höchsten Feiertage des künstlerischen Erlebens. Aber die Musik durchdrang und umgab so unser gesamtes Dasein, daß keine Stunde des Werktages ohne ihre verschönende Macht blieb. Und das ist eben Kultur.

Wir Heutigen dagegen sind unter der ungeheuren Erbschaft an großer Kunst, die wir überkommen haben, zusammengebrochen, genau so, wie fast alle Söhne großer Männer am Schatten ihrer Väter leiden. Wir haben vor der überwältigenden Größe des Gewaltigen, das die Großen schufen, das Kleine nicht mehr gesehen. Wir maßen es nur innerhalb der Kunst an den größten Werken, und so erschien es uns nichtig und wertlos. Wir vergaßen, daß die Relation für das künstlerische Werturteil nicht nur aus den Maßstäben innerhalb der Kunst genommen werden darf, sondern auch aus den Beziehungen zwischen Kunst und Leben.

Die großen Formen sind als Technik zu erlernen, zu übernehmen. Man hat vergessen, daß die große Form nur berechtigt wird durch einen großen Inhalt; daß künstlerischer Inhalt aber nur ersteht durch Erleben, nicht durch Aneignen eines bereits Vorhandenen. Ähnlich wie in der Dichtung das gewaltige Schillerdrama durch Jahrzehnte die deutsche Dramatik lahmlegte, weil sich jeder in der wuchtigen Form der historischen Tragödie versuchte.

So ergeht es uns nun in der Musik. Der ungeheuerste Orchesterapparat wird für diese Leute zur gewohnten Alltagssprache. Die riesigsten Musikformen werden gewohnte Mitteilung. Wo soll sich der Inhalt dafür finden? Hier liegt für die meisten ein Emporpeitschen der Natur zu Aufgaben, denen sie nicht gewachsen sind. Zumeist erhalten wir ein ungeheuer aufgeblasenes Gehäuse ohne Inhalt. Wo aber einer einen glücklichen kleinen Inhalt gefunden hat, fehlt ihm das Gefühl dafür, daß dieser kleine Inhalt eine kleine Formgebung gebietet. Man sehe unsere Liedproduktion an, die in zahllosen Fällen orchestral gedacht ist. Ein charakteristischer Widerspruch!

Die unseligste Folge dieser Tatsache ist nicht, daß wir soviel mißlungene Werke erhalten, daß so unendlich viel Kunstarbeit vergeudet wird. Noch verhängnisvoller ist, daß eine Fülle notwendiger Arbeit nicht geleistet wird, daß wichtige Gebiete brachliegen. In diese Gebiete nisten sich dann die Spekulanten ein, die ein vorhandenes Bedürfnis rein egoistisch ausnützen.

Jede Zeit verlangt die Befriedigung ihres Bedürfens aus zeitgenössischem Geiste heraus. Die hohe Kunst ist ewig, die Mittellandskunst ist in ihrer Form zeitlich begrenzt. Darum muß sie immer neu geschaffen werden. Wir erhalten keine einfache neue Orchestermusik mehr, wir erhalten keine gute gesellige Musik in einfachen Formen mehr. So sind die segensreichen Liebhaberorchester fast ganz verschwunden, so ist die Kammermusik aus dem Hause, ihrer eigentlichen Wohnstätte, fast ganz verbannt. Statt einer gediegenen Hausmusik, die unserem zeitlichen Fühlen entspräche, haben wir die verlogene, äußerlich aufgeputzte Salonmusik. Da das einfache häusliche Lied fehlt, hat sich die gemeine Schlagerware eingenistet.

Am schlimmsten steht es beim Theater. Wer hätte das jemals für möglich gehalten, daß die seichteste Operette ohne jeden Geist im textlichen Inhalt, ohne jede Eigenart in der Musik, ja in der Regel ohne jede vernünftige Arbeit, so daß man es rühmlich hervorhebt, wenn eine Operette nicht geschludert ist — ich sage, wer hätte denken sollen, daß diese Operette jemals wieder einen so ungeheuren Umfang in unserem Spielplan einnehmen würde. Keine Kunstepoche unserer Geschichte weist so beschämende Zeugnisse auf, wie die unserige mit den Aufführungszahlen der „Lustigen Witwe", des „Walzertraums". und noch geringwertigerer Schöpfungen. Vor allen Dingen, wenn man sich sagt, daß das dieselbe Zeit ist, der die

Werke Wagners, Mozarts, Beethovens, Webers dargeboten werden, in der Bach wieder zum vollen Leben erwacht ist!

Oder sollte nicht gerade das uns belehren: diese Riesen können uns nicht schützen gegen jene niedrige Kunst. Sie stehen oben im Hochland, das Mittelland vermögen sie nicht zu verteidigen. Und wir anderen, wir Durchschnittsmenschen, wir leben zumeist in diesem Mittellande. Wir verlangen mit vollem Recht nach der künstlerischen Unterhaltung, die dieses Mittelland uns bietet, nach jener Kunst, die uns dieses Alltagsleben verschönt. Denn wir sind nicht fähig, immer in jene Höhen zu steigen.

Ihr Künstler, gebt uns diese Kunst! Lernt euch bescheiden, seid weniger anspruchsvoll! Eure Kräfte reichen nicht aus zu jenem Hochlandsstieg. So lernt erkennen, welch ungeheurer Wert darin liegt, wenn ihr in den kleineren Formen, in bescheidenerem Inhalt Vollkommenes bietet! Da ihr das ungeheure Musikdrama nicht zu schaffen vermögt, so gebt uns gute Opern! Aber seid wahrhaftig, wenn ihr etwas gebt. Wenn Bauernburschen in Nibelungenstiefeln herumlaufen, so können sie nicht stehen und nicht gehen. Wenn ihr einen bescheidenen Unterhaltungsstoff wählt, so dürft ihr nicht dafür Ausdrucksformen gebrauchen, die nur den ungeheuersten Stoffen angepaßt sind. Das ist Großtuerei, die auf Heuchelei oder Verlogenheit beruht; ihr wollt mehr scheinen, als ihr seid!

Auch die Kritik soll das beherzigen, die Kritik soll nicht gewaltsam emporpeitschen. Wir haben ja Beispiele genug, wie verhängnisvoll das geworden ist. Man denke an Schumann, der ein Genie war in der kleinen Form und nur ein Talent in der großen. Man denke an Peter Cornelius, dem man die Anspruchslosigkeit in Arbeit und Inhalt seines „Barbier" so verekelte, daß er sich von da ab in das Gebiet des großen Musikdramas hineinzwang, während er der Berufenste war zur Bebauung des Feldes der komischen Oper. Erst jüngst haben wir ein ähnliches erlebt. Ich will Leo Blech und sein Operchen „Versiegelt" nicht mit den Genannten in eine Linie stellen, wenn ich es hier nenne; aber rein musikalisch betrachtet, ist es eine entzückende Arbeit, und wenn man es vergleicht mit desselben Komponisten Einakter „Das war ich", so zeugt es gerade von einem außerordentlichen Wachsen der stilistischen Erkenntnis. Wie schwerfällig, wie wuchtig, wie gewaltsam überlastet ist „Das war ich" orchestriert! Wie sinngemäß leicht und durchsichtig die neue Oper! Hier liegt ein ungeheurer künstlerischer Fortschritt, und nur wer nicht zugibt, daß

in der kleinen Form, in der Kleinarbeit, auch vollkommen Künstlerisches geleistet werden kann, mag diese Tatsache unterschätzen. Und dennoch las man in so und so vielen wohlmeinenden Kritiken dieser Oper, man möchte diesen Komponisten vor einer Aufgabe sehen, die ihn „zur Aufbietung seiner ganzen Kräfte anspornе". Ja, wer sagt denn, daß Blech nicht nach besten Kräften diesen Einakter geschaffen hat? Ich zweifle natürlich keinen Augenblick daran, daß Blech den Orchesterapparat von „Tristan und Isolde" so gut beherrscht, wie nur irgendeiner. Warum aber soll es ihm eine Notwendigkeit sein, warum soll er die Fähigkeit besitzen, einen Stoff zu gestalten, der diese ungeheure Formgebung gebietet? Wenn es ihm aber auf dem jetzt beschrittenen Wege gelänge, für so und so viele Theaterabende des Jahres eine künstlerisch vortreffliche und feine Unterhaltung zu schaffen, echt künstleriche Arbeit zu bieten, wer dürfte da leugnen, daß er damit eine ganz riesige Kulturaufgabe erfüllt hätte?

Das ist ja das Verhängnisvolle in der Kunst, daß die unzureichende Arbeit, das Unzulängliche in der Mitteilung auch die *positiven Werte* des betreffenden Kunstwerkes zerstört. Man denke an so große dramatische Talente wie Grabbe, Immermann und viele andere, die für uns völlig unfruchtbar geworden sind, weil sie Großes versuchten. Wohl ist in allen ihren Werken des vollkommen Gelungenen sehr viel. Aber, das alles vermag diese Werke nicht zu retten; das Unzulängliche des ganzen Wurfes vernichtet auch das Wertvolle und macht das Ganze für uns unfruchtbar.

Es ist ein unendlich viel Höheres, wenn es einem Künstler gelingt, in *einfachen Klavierstücken Vollendetes* zu schaffen, als wenn er ebenso viele sinfonische Dichtungen gestaltet, deren keine so blutvoll ist, daß sie wirklich leben kann. Ein wirklich vollendetes Lied ist mehr, als ein unzulängliches Musikdrama, — mehr vom reinen Standpunkte der Kunst aus und erst recht vom Standpunkte der künstlerischen Volkskultur.

Aus der Erkenntnis dieser Tatsachen wächst die *echte Anspruchslosigkeit*, wie ich sie meine. Sie ist dann gleich *künstlerischer Wahrhaftigkeit* und Ehrlichkeit, gleich scharfer *Selbstkritik*; sie redet nirgendwo der leichten Mache das Wort, sondern erheischt ehrlichste Arbeit, volle Hingabe des Künstlers an seine Aufgabe. *Es ist eben unendlich mehr, im Kleinen groß zu sein, als im Großen klein zu bleiben.*

Brauche ich erst zu sagen, daß eine derartige Anspruchslosigkeit auch unsern ausübenden Künstlern und unsern Dilettanten von höchstem Segen wäre? Beruht nicht das an die Öffentlichkeit Drängen der viel zu vielen auf einem Mangel dieser Selbsterkenntnis? Könnte aber nicht noch die größte Zahl der öffentlich Auftretenden, statt des jetzt kaum Ertragbaren, Genußreiches und in sich Vollkommenes bieten, wenn sie sich nicht immer an die höchsten Aufgaben der reproduzierenden Kunst heranmachten? Und welche Bereicherung würde das für den Spielplan unserer Konzerte bedeuten! Wie würde das glücklich zurückwirken auf ein einfacheres Musikschaffen, wenn auch dieses in so vollkommener Weise der Öffentlichkeit vorgeführt würde. Und hätte die Salonmusik diesen Umfang annehmen können, wenn nicht unsere Liebhaber mehr scheinen wollten, als sie sind? Denn daraufhin ist ja doch die ganze Salonmusik gemacht. — —

Ich will hier abbrechen, und hoffe, nicht selber mit meinen Ausführungen zu anspruchsvoll geworden zu sein. Weß das Herz voll ist, läuft der Mund über! Und wenn meine Leser nicht zu anspruchsvoll sind, gewinnen sie wohl auch aus den wenigstens anspruchslos gegebenen Ausführungen dieses Buches die Anregung zu eigenem Nachdenken und eigenem Handeln für das Beste unserer geliebten Kunst. In dieser Liebe sind wir uns ja alle einig und höchstens über die Wege, wie wir die Liebe betätigen sollen, verschiedener Meinung. Aber noch gilt das Dichterwort, daß, wo ein Wille ist, auch der Weg sich findet.

Verlag von Greiner & Pfeiffer in Stuttgart

Vom Verfasser der „Musik-Politik“ sind ferner erschienen:

Mozart. Sein Leben und Schaffen. Von Dr. Karl Storck. 6 Mk. 50 Pf., gebunden in Leinwand 7 Mk. 50 Pf., in Halbfranz 8 Mk. 50 Pf.

Mozarts Briefe. Einleitung und Auswahl von Dr. Karl Storck. Gebunden 2 Mk. 50 Pf.

Beethovens Briefe. Einleitung und Auswahl von Dr. Karl Storck. 2. verbess. Aufl. Gebunden 2 Mk. 50 Pf.

Schumanns Briefe. Einleitung und Auswahl von Dr. Karl Storck. Geb. 2 Mk. 50 Pf.

Richard Wagner in seinen Briefen. Einleitung und Auswahl von Erich Kloss. Gebunden 2 Mk. 50 Pf.

Franz Liszt in seinen Briefen. Einleitung und Auswahl von Eduard Reuß. Gebunden 2 Mk. 50 Pf.

E. T. A. Hoffmanns musikalische Schriften. Ausgewählt von Dr. Edgar Istel. Gebunden 2 Mk. 50 Pf.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 08740 652 4